ممکنات

ڈاکٹر کوثر رسول



مُمکنات

ڈاکٹر کوثر رسول

کِتابی دُنیا دہلی

Mumkinaat

by

Dr Kausar Rasool

Year of Edition : 2020
ISBN : 978-93-84271-45-9
Price : 300/-

نام کتاب	:	ممکنات
مصنف وناشر	:	ڈاکٹر کوثر رسول
سنہ اشاعت	:	۲۰۲۰ء
کمپیوٹر کمپوزنگ	:	شوکت عباس
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	-/۳۰۰
مطبع	:	ایچ۔ایس۔آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

ملنے کا پتہ

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل
سرینگر کشمیر
E-mail: kausarasool@yahoo.com
Mobile Phone No: 9419777499

New Bismah Kitab Ghar
Distributor:
Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,
Opp. Anglo Arabic School, Turkman Gate, Delhi-110006 (INDIA)
Mob: 9313972589, 8929421423, 8826741174
E-mail:kitabiduniya@rediffmail.com
kitabiduniya@gmail.com

اِنتساب

نویسم بردلم اُستاد کہ اُستادی ہنر باشد
نشیند ہر کہ با اُستاد دور حالی دگر باشد

اپنے مشفق استاد
پروفیسر نذیر احمدملک کے نام
جن کی رهنمائی نے ادب فهمی کا
سلیقه سکھایا۔

ڈاکٹرکوثر



اے خالقِ ورزاق ہر جانورے
وے رہبر و رہنما ہر بے خبرے
بستم کمر بر امید رحمتِ تُو
بکُشا درے نہ دارم دیگرے



یارب برسالتِ رسول ثقلینؐ
یارب بغزا کُنندۂ بدروحُنین
عصیان مُرا دو حصہ کُن در عرسات
نیمے بحسنؓ بخش نیمے بحُسینؓ

(آمین)

فہرست

صفحہ نمبر



پیش لفظ

ادب ایک تسلسل ہے جو متنوع ماحولیاتی تبدیلیوں سے ہم آہنگ ہو کر تشکیل پذیری کے عمل سے گزرتا ہے اس کو مختلف شعبوں، خانوں کے بندھے ادوار میں مقید کرنا غیر فطری عمل ہے۔ ادب کے بارے میں اس طرح کا تصور شروع سے قائم رہا ہے اور آج بھی کسی حد تک تسلیم کیا جارہا ہے۔ دیکھا جائے تو کم و بیش ادب فہمی ایک نجی معاملہ رہا ہے اور اس میں دوسروں کی شرکت تفریح، طبع اور تاثر پذیری تک محدود تھا۔ داستان گوئی کی محفلیں آراستہ کرنا اور مشاعروں کے اہتمام کے ساتھ ساتھ ادبی اصناف کی تقسیم غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ لکھنا اسی رجحان کا نتیجہ معلوم ہوتی ہیں۔ ادبی تنقید کے کسی واضح تصور کی عدم موجودگی میں دیباچے، تقریض اور تذکرہ نگاری کی روایت دستیاب تو تھی لیکن ان کا دائرہ بہت محدود تھا اور ان میں شامل مواد حد درجہ غیر تسلی بخش اور کمتر ہے۔

یونیورسٹی کی سطح پر ادب کی تدریس کو بحیثیت ایک مضمون کے شامل کرنے سے ادبی تنقید اور ادبی تحقیق کے شعبوں کو خاصی اہمیت حاصل ہوئی چنانچہ ادب فہمی کو مقامی مقتضیات کے ساتھ ساتھ عالمگیر رجحانات سے روشناس ہونے کا عمل بھی سرعت کے ساتھ فروغ پانے لگا۔ اردو میں دوسری زبانوں کے ادبیات بالخصوص انگریزی سے نظریات مستعار لینے کا عمل علی گڑھ تحریک سے ہی شروع ہوا۔ اعلیٰ تعلیمی

سطح پر اردو زبان و ادب کی تدریس کے باضابطہ متعارف ہونے کے عمل نے نہ صرف عمومی شعریات کے میدان کو وسعت عطا کی بلکہ مختلف اصناف کے تنقیدی عمل کو بھی نئی جہات سے واقف کرایا۔ چنانچہ ادب کو مختلف ادوار، تحریکات، رجحانات کے الگ الگ اصناف کی مخصوص شعریات کے ساتھ ساتھ ادب سے متعلق نظریہ سازی کا آغاز ہوا۔ اس ادبی تھیوری سے مختلف نئے مباحث کی روشنی میں ادب فہمی کی نئی تعبیرات کا سلسلہ بھی متعارف ہونے لگا۔ اس سلسلے میں یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ اس پورے عمل کے پیچھے ادب کی تدریس کو مختلف شعبوں میں تقسیم کرنے کی منصبی ضروریات اور یونیورسٹی کے دوسرے مضامین کے ساتھ مقابلہ آرائی کی تحریک بھی کارفرما رہی ہے۔

یونیورسٹی کی سطح پر تحقیق اور تنقید پر زیادہ سے زیادہ توجہ مرکوز کرنے کے نتیجے میں آئے دن نئی نئی حکمت عملیوں اور تجربوں نے نہ صرف تدریس کے روایتی طور طریقوں سے انحراف کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا بلکہ جانچ کے نئے نئے طریقوں نے بھی نصاب کو نئے سرے سے تشکیل کرنے کی ناگزیریت کو اجاگر کیا۔ ماضی قریب میں ادب میں معروضی سوالات پوچھنے کے بارے میں سوچا بھی نہیں جاسکتا تھا۔ عام خیال یہی تھا کہ اس سے ادب کی حساسیت کو ٹھیس پہنچے گی لیکن اب تو داخلے کے امتحانات اور سابقتی امتحانات کے انعقاد کی شفافیت اور معروضیت اس طرح کے جانچ کے طریقوں کے غیر موجودگی میں ممکن نہیں ہے۔ اب اس بات کا شدت سے احساس ہونے لگا ہے کہ لمبی عبارتوں کے سوالات کے ساتھ ساتھ مختصر عبارتوں کے سوالات اور معروضی سوالات کو مناسب اور صحیح ڈھنگ سے پوچھنے کی بدولت ادب فہمی کی صلاحیتوں کو اور نکھارا جاسکتا ہے اور طلباء کو ان مراحل کے لیے تیار کرنا بھی لازمی ہے۔

ان حالات میں یونیورسٹیوں میں مامور اساتذہ کے سامنے کافی چیلنجز ہیں۔ اب تو تدریس کی کلاس محض لیکچر رسانی اور رسمی اظہار خیالات تک محدود نہیں ہے۔ اساتذہ کو خود بھی جانچ کی مختلف جہات سے گزرنا پڑتا ہے۔ ایک طرف ان سے اپنے مضمون کی ایک شاخ یا شعبے میں اختصاص کا مطالبہ کیا جاتا ہے اور دوسری طرف جب تدریس کی بات آتی ہے تو انہیں بعض اوقات اپنے اختصاصی شعبے کو چھوڑ کر دوسرے شعبوں کی تدریس پر مجبور کیا جاتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یونیورسٹیوں میں تدریسی عملے کی خاطر خواہ عدم دستیابی ہے۔ شعبے کے تین چار اساتذہ کو کم از کم بیس ذیلی مضامین پڑھانے پڑتے ہیں۔

متفرق مضامین پر مشتمل ڈاکٹر کوثر رسول کی اس کتاب کو اسی تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ناول اور تانیثیت ان کا اختصاصی مضمون ہے لیکن اس کتاب میں موضوع کے ساتھ ساتھ شاعری، نظم، غزل، ڈراما، سیرت، افسانہ، ثقافت وغیرہ عنوانات پر بھی مضامین شامل ہیں۔ جو ظاہر ہے تدریسی تقاضوں کے دوران ان کی ان مضامین کے ساتھ دلچسپی کو عیاں کرتے ہیں۔ سمسٹر نظام کے تحت قلیل مدت میں نصاب میں شامل مختلف موضوعات پر موزوں اور مناسب مواد کی عدم دستیابی طلباء کی دقتوں میں اضافے کا سبب بنتی ہیں۔ اس لیے اساتذہ کے لیے یہ بھی لازمی بن جاتا ہے کہ اپنی تحریروں سے طلباء کی شکایت کا ازالہ کر سکیں۔ مختلف موضوعات پر اس طرح کے مضامین میں جہاں تحقیقی نکات کی فراوانی ہوتی ہے وہاں طلباء کی ضرورتیں بھی پوری ہو جاتی ہیں۔ اس کتاب میں شامل مضامین سے مصنفہ کی ادب فہمی اور تحقیقی بصیرتوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ یہ تمام مضامین اپنی اپنی جگہ پر بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ تاہم ڈراما 'ضحاک' کی تفہیم' شہ زور کاشمیری کی نظم 'پری محل' کا تجزیاتی

مطالعہ،ترنم ریاض کا ناولٹ ''مجسمہ'' کا تجزیہ'' خالد میاں۔ایک نفسیاتی تجزیہ،بہت ہی اہم مضامین ہیں۔جو مصنفہ کی ادب فہمی کے مخصوص اور منفرد انداز کا احساس دلاتے ہیں اور ایک باصلاحیت نقاد اور محقق کے نمود وظہور کا پتہ دیتے ہیں۔

ڈاکٹر کوثر رسول ایک نہایت محنتی اور ذہین طالب علم رہی ہیں۔ اپنے پی۔ایچ۔ڈی کے دوران بھی انہوں نے تحقیقی انہماک کا ثبوت دیا ہے اور اب یونیورسٹی میں تحقیق و تدریس کے کاموں پر مامور ہیں۔شعبے کے فارغ التحصیل طالب علم ان کی تدریسی صلاحیتوں کے معترف نظر آتے ہیں۔مجھے امید ہے کہ ان کی اس ادبی کاوش کی ضرور پذیرائی ہوگی۔

پروفیسر نذیر احمد ملک

اپنی بات

جب یونیورسٹی میں بحیثیت لیکچرار میرا تقرر ہوا تو میری توقع کے برعکس مجھے اپنے اختصاصی مضمون ''ناول اور تانیثیت'' کے بجائے دیگر مضامین پڑھانے کے لیے دیئے گئے یہ میرے لیے سب سے بڑا چیلنج تھا۔ جس کو میں نے اللہ کے بھروسے قبول کرلیا اور صبر وتحمل اور استقلال سے کام لیتے ہوئے پڑھانا شروع کیا' تاہم ان مضامین کی تیاری میں مجھے بڑی دقتوں کا سامنا رہا' کتب تو شعبہ کی لائبریری میں موجود تھیں مگر نصاب کے مقتضیات کوملحوظ رکھ کر لیکچر بنانا بہت مشکل معلوم ہورہا تھا۔ اسی ضرورت کے پیش نظر مجھے یہ تحریک ملی کہ میں چند ایسے مضامین پر کام کروں جس سے طلبہ کو ان کو سمجھنے میں آسانی بھی ہو اور ان کی معلومات میں خاطر خواہ اضافہ بھی ہو۔ اسی سوچ اور منشاء کے تحت میں نے ان چند سالوں میں کچھ متفرق قسم کے مضامین لکھنے کی کوشش کی۔

اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میری ان مضامین میں کوئی دلچسپی نہ تھی بلکہ ان متفرق شعبوں پر تحقیق کے دوران مجھے بھی از سرِ نو اردو شعر و ادب کے بہت سے پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقعہ ملا۔ گویا کہ ان سب مضامین کے توسط مجھے اردو زبان و ادب کی روایات اور نئے ادبی وشعری امکانات کو واضح انداز میں برتنے کا موقعہ ملا۔ بیشتر مضامین اگرچہ نصابی ضرورتوں کے پیش نظر تحریر ہوئے ہیں تاہم ایسے مضامین بھی اس کتاب میں شامل ہیں جو میری ذاتی دلچسپی اور میرے ذہنی میلان پر دلالت کرتے ہیں۔ ان میں اقبال کی نظم ''فلسفہ و مذہب'' شہ زور کاشمیری کی نظم ''پری محل'' کا تجزیہ ''خالد میاں'' ۔ایک نفسیاتی مطالعہ' حامدی کاشمیری کے افسانہ ''سائے'' کی تفہیم' حسین الحق کے افسانہ ''مٹی کے ڈھیر سے'' کا تجزیہ' ڈراما ''ضحاک'' کی تفہیم' ترنم ریاض کا ناولٹ ''مجسمہ'' کا تجزیہ اور ریاست کی شاعرات۔ نسائی حسیت وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مجھے اپنے تنقیدی شعور کی بالیدگی یا تحقیقی بصیرت کی تکمیل سے کوئی کلام نہیں اور نہ اپنی کاوش کی کامیابی کا دعویٰ ہے کہ یہ میرا کام ہے بھی نہیں۔ اس کا تعین یا تو وہ طلبہ کر سکتے ہیں جن کی ضرورتوں کے پیش نظر یہ مضامین لکھے گئے ہیں یا پھر وہ قارئین جو تنقیدی روایت اور موجودہ تھیوری کی مبادیات سے بخوبی واقف ہوں۔

مَنْ لَمْ یَشْکُرُ النَّاسَ لَمْ یَشْکُرُ اللّٰه

اس ضمن میں، میں پہلا نام اپنے مربی و استاد جناب پروفیسر نذیر احمد ملک صاحب کا لینا چاہوں گی جنہوں نے لسانی نکتوں اور تھیوری کی مبادیات سے متعلق باریکیوں کو سمجھانے کے ساتھ ساتھ اس کتاب کے عنوان، ترتیب و تنظیم کے سلسلے میں اپنے قیمتی مشوروں سے مستفید کیا۔ میں ڈاکٹر مشتاق حیدر اور ڈاکٹر شاہ فیصل کی بھی مشکور ہوں جن کے توسط اس کتاب کی اشاعت ممکن ہو سکی۔ میں کلچرل اکیڈیمی سے وابستہ ''شیرازہ'' کے ایڈیٹر جناب سلیم سالک صاحب کی بھی ممنون ہوں جنہوں نے وقتاً فوقتاً نہ صرف اکیڈیمی کی لائبریری کو وقف رکھا بلکہ اپنی ذاتی کتب بھی مرحمت فرمائیں۔ میں اپنے چند شاگردوں سہیل سالم، شبیر احمد ڈار، باسط ہارون اور محمد شفیع کا شکریہ بھی ادا کرنا چاہوں گی جنہوں نے کتب اور مواد کے ڈھونڈنے نیز ان کو لانے لے جانے میں ہمیشہ مستعدی دکھائی۔ میں اس کتاب کے کمپوزر جناب شوکت عباس صاحب کی بھی مشکور ہوں جنہوں نے کم وقت میں عمدہ طریقے سے کتابت کے فرائض انجام دیئے۔ میں سب سے اہم اس ہستی کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گی جو میرے شریک سفر ہیں جناب اعجاز احمد لالوانی۔ ان کے مارل سپورٹ کے بغیر شاید میں یہ اقدام نہ کر پاتی، میں اپنے بڑے بھائی جناب رؤف رسول کی بھی مشکور ہوں جنہوں نے بچپن سے لے کر اب تک قدم قدم پر میری حوصلہ افزائی کی ہے۔ میں اپنے والدین جن کی مرہونِ منت میری ذات ہے۔ ان کا شکریہ کیسے ادا کروں۔ کر ہی نہیں سکتی۔ میری اپنے رب سے بس یہی دعا ہے کہ ان کا سایہ ہمیشہ قائم رہے۔ آمین۔

ڈاکٹر کوثر رسول

مولانا شبلی نعمانی۔ ''سیرت النبیؐ''

جلد اول کی روشنی میں

نسبت خود را بہ سگت کردم و بَس مُن فُعِلَم

زانکہ نسبتِ سگ کوئے تو شد بے ادبی

مولانا شبلی نعمانی نے جب ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' لکھنا شروع کی جو کہ ان کے تمام مذہبی ہیروز کو خراج تحسین دینے کے بعد سب سے اہم اور اولیٰ مذہبی ہیرو کے خراجِ عقیدت کا اہم فریضہ تھا' تو انہوں نے سابق تصانیف کے برعکس یہاں دیگر وسائل کے ساتھ ساتھ زبان و گفتار میں حتی المقدور احتیاط کو ملحوظِ خاطر رکھا' گو کہ ''الفاروق'' لکھتے وقت بھی انہوں نے زبان کے معاملے میں بڑا ہی محتاط و مؤدب رویہ اختیار کیا تھا۔ یہاں نہ صرف اسے قائم رکھا بلکہ مزید احتیاط سے کام لے کر ایجاز و اختصار کو بھی سامنے رکھا تاکہ الفاظ کے بے دریغ استعمال' جملوں کی رنگینی' سجاوٹ' تصنع' تکلف یا بناوٹ سے لاشعوری طور بھی کسی سہو یا گستاخی کا ارتکاب نہ ہو جائے بقول عرفیؔ۔

ہزار بار بشویم دہن ز مشک و گلاب

ہنوز نام تو گفتن کمال بے ادبی

گویا کہ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' لکھنا شبلی نعمانی کی زندگی کا سب سے بڑا چیلنج

اور سب سے نازک مرحلہ تھا۔ جس کو انہوں نے کمال ذمہ داری اور تدبر و انکساری سے نبھایا بھی۔ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی وجہ تصنیف بھی وہی تھی جو کہ ان کی متعدد سوانحات کی رہی ہے یعنی مستشرقین نے مسلمان حکمرانوں اور مذہبی پیشواؤں پر جو بے جا اعتراضات کیے تھے اور اسلام کو امن و آشتی کے بجائے تخریب سے متعلق قرار دیئے جانے کے عام رجحان کے خلاف احتجاج ورد عمل ہے۔ شبلی نعمانی کی اس مہم کی پہلی کڑی ''المامون ۱۸۸۷'' تھی۔ اس کے بعد انہوں نے ''سیرت النعمان ۱۸۹۰''، ''الفاروق ۱۸۹۹''، ''سوانح مولانا روم ۱۹۰۳''، ''الغزالی ۱۹۰۲'' لکھیں۔ جن کی تخلیق کے وقت شبلی نعمانی نے تاریخی شواہد صحیح و مستند ذرائع، قرآن مجید اور صحیح احادیث کے علاوہ عربی و فارسی کی مستند و معتبر تاریخی کتب سامنے رکھ کر روایت کے ساتھ ساتھ درایت سے بھی کام لے کر صحیح معلومات بہم پہنچانے کی سعی کی اور مستشرقین کے اسلامی تاریخ سے متعلق زہر آلود معلومات اور متعصبانہ مذہبی رواداری کی وجہ سے اسلامی رہنماؤں کے مسخ شدہ امیج کی اس طرح سے بیخ کنی کی کہ مستشرقین کو اپنی آراء بدلنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' لکھنے کا آغاز انہوں نے ۱۹۰۲ء میں کیا اور فوراً اس کی ایک جلد مکمل بھی کی مگر ان کو یہ پسند نہ آئی۔ کیونکہ مولانا کی خواہش تھی کہ یہ کتاب اب تک کی لکھی ہوئی سیرت کی کتابوں میں سب سے اہم اور سب سے مکمل کتاب ہو بقول شاعر۔

قلم بہ شکن، سیاہی ریز، کاغذ سوز، دردم کش
حسن ایں قصہ عشق است نمی گنج در دفتر است

انہیں اپنی یہ کاوش نامکمل اور ناقص لگی کیونکہ ان کا اصل مقصد یہ تھا کہ ایک طرف

مستشرقین کے توسط حضور پاک صلی اللہ علیہ وسلم کے قائم کردہ نامکمل امیج کی ردتشکیل ہو اور دوسری جانب ان کے آنحضور صلی اللہ علیہ وسلم پر لگائے گئے بے بنیاد الزامات اور اعتراضات کا مدلل، منطقی استدلال اور محققانہ ومتکلمانہ انداز میں جواب بھی موجود ہو۔ اس کے لیے سب سے اہم ضرورت شبلی کی نگاہ میں جس چیز کی تھی وہ تھی، روح کی بالیدگی۔ گوکہ علی گڑھ مسلم کالج سے وابستہ ہوتے ہی سر سید احمد خان نے ۱۸۹۱ء میں شبلی نعمانی کو یہ ذمہ داری دی تھی کہ وہ حضور پاک صلی اللہ علیہ وسلم پر عربی میں ایک کتاب لکھ دیں جسے کالج کے دینی نصاب میں شامل کیا جاسکے۔ شبلی نعمانی نے یہ کام بہ احسن خوبی ''بدأالاسلام'' لکھ کر انجام بھی دیا۔ بعض علماء و محققین کا ماننا ہے کہ ''بدأالاسلام'' میں ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کے ابتدائی نقوش دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بہر حال ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' متعدد ذمے داریوں کی متقاضی تھی۔ جس کے لیے نہ ۱۸۹۱ء کا اور نہ ہی سن ۱۹۰۰ء کا شبلی درکار تھا۔ بلکہ یہ ۱۹۱۲ء کے ایک غیر معمولی فہم وادراک رکھنے والے مذہبی عالم، مبلغ، متجسس، محقق، منطق نگار، متکلم اور سب سے اہم ایک والہانہ عاشق کی خواہستگار تھی۔

پیش از ہمہ شاہانِ غیور آمدہ

ہر چند کہ آخر بہ ظہور آمدہ

ای ختم رسل قرب تو معلومم شدہ

دیر آمدہ زِ راہ دور آمدہ

ناصر سرہندی

بہر حال ۱۹۱۲ء میں مولانا شبلی نعمانی نے ازسرنو ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' لکھنے کا آغاز کیا اور اپنے مذہبی ہیروز کو خراج عقیدت دینے کے سلسلے کی سب

سے اہم کڑی میں جٹ گئے بقول شبلی ۔

عجم کی مدح کی عباسیوں کی زمستان لکھی
مگر اب لکھ رہا ہوں سیرت پیغمبرِ خاتم
مجھے چندے مقیمِ آستانِ غیر ہونا تھا
خدا کا شکر ہے یوں خاتمہ بالخیر ہونا تھا

اس کتاب کی تصنیف کے لیے انہوں نے سیرت کے ماخذوں کو خوب کھنگال کر مستند ذرائع پر زیادہ تکیہ کیا ہے جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے:

''واقعات سے متعلق جو کچھ قرآن مجید میں مذکور ہے۔ اس کو سیرت پر مقدم رکھا ہے' قرآن مجید کے بعد حدیث کو اپنا ماخذ بنایا۔ احادیث صحیحہ کے سامنے سیرت کی روایتیں نظر انداز کر دی ہیں۔ روزمرہ اور عام واقعات میں ابن ہشام اور طبری کی عام روایتیں کافی خیال کی ہیں۔ لیکن جو واقعات کچھ بھی اہمیت رکھتے ہیں تو ان کے متعلق تنقید اور تحقیق سے کام لیا ہے اور تا امکان کدوکاوش کی ہے''[1]

''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی اہم خوبی یہ ہے کہ مولانا نے علم کلام کو بھی اس میں شامل کیا ہے جیسا کہ وہ خود کہتے ہیں:

''اگلے زمانے میں سیرت کی ضرورت تاریخ اور واقعہ نگاری کی حیثیت سے تھی، علم کلام سے اس کو واسطہ نہ تھا۔ لیکن معترضین حال کہتے ہیں کہ اگر مذہب صرف خدا کے نام کا اعتراف ہے تو بحث یہیں تک رہ جاتی ہے لیکن جب

اقرار نبوت بھی جزو مذہب ہے تو یہ بحث پیش آتی ہے کہ جو
شخص حامل وحی اور سفیر الٰہی تھا، اس کے حالات، اخلاق اور
عادات کیا تھے'' [2]

سوانح و سیرت نگاری کے دوران مولانا شبلی نعمانی نے ۱۹۰۳ء میں ''علم الکلام'' اور ''الکلام'' جیسی کتابیں بھی لکھی تھیں۔ جن کا کم و کاست وہی مقصد تھا جو سوانحی کتب اور سیرت نگاری کا تھا۔ یعنی کہ معترضین حال کے اعتراضات کا جواب دینا مگر اس کے لیے انہیں جس فن کاری کی ضرورت تھی اسے علماء و فقہاء کی بنائی گئی اصطلاح میں ''علم الکلام'' کہا جاتا ہے۔ علم الکلام کیا چیز ہے اس کی تصریح انہوں نے اس طرح کی ہے کہ:

''دولتِ عباسیہ کے عہد میں جب یونان و فارس کے علمی ذخیرے عربی زبان میں آئے تو تمام قوموں کو مذہبی مباحثات اور مناظرات کی عام آزادی دی گئی۔ اس وقت تک جو فارسی، عیسائی، یہودی اور زنادقہ مفتوح ہو چکے تھے۔ انہوں نے اپنا انتقام تلوار کے بجائے قلم سے لینا شروع کیا اور فلسفیانہ انداز میں اسلام پر حملے کرنے شروع کر دیئے۔ ان کے جوابات دینے کے لیے مسلمانوں نے فلسفہ سیکھا اور جو ہتھیار مخالفین نے اسلام کے مقابلہ میں استعمال کیا، ان ہی سے ان کے وار روکے، ان ہی معرکوں کے کارنامے کا نام آج کل علم الکلام ہے'' [3]

یہاں بھی تقریباً وہی حالات تھے یعنی مستشرقین فلسفے کو بنیاد بنا کر پیغمبرِ اسلام صلی اللہ

علیہ وسلم اور اسلامی تاریخ کو یک رخی کہہ کر، تنقید کا نشانہ بناتے تھے۔ چنانچہ اپنی بات وہ نہایت استحکام رائے، منطقی استدلال اور تحقیقی امعانِ نظر سے منوانا چاہتے تھے اور بقول شبلی نعمانی:

''یہ زہر آلود معلومات آہستہ آہستہ اثر کرتی جاتی ہیں اور لوگوں کو خبر تک نہیں ہوتی یہاں تک کہ ملک میں ایک ایسا گروہ پیدا ہو گیا ہے جو پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کو محض مصلح سمجھتا ہے۔ جس نے اگر مجمع انسانی میں کوئی اصلاح کر دی تو اس کا فرض ادا ہو گیا۔ اس بات سے اس کے منصب نبوت میں فرق نہیں آتا یہ واقعات تھے جنہوں نے مجھ کو بالآخر مجبور کیا اور میں نے ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' پر ایک مبسوط کتاب لکھنے کا ارادہ کر لیا'' [۴]

گویا کہ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' میں مولانا شبلی نے شعوری طور پر علم الکلام کو شامل کیا تاکہ وہ ان ہی کے ہتھیار سے ان کو جواب دے پائے۔ مولانا شبلی نعمانی نے پروفیسر آرنالڈ سے یہ ہنر سیکھ لیا تھا جو علی گڑھ مسلم کالج میں فلسفہ پڑھاتے تھے۔ پروفیسر آرنالڈ نے ان کو علم تاریخ اور سیرت نگاری کے جدید سائنٹفک اصولوں سے متعارف کرایا اور مغرب میں ہونے والی علمی ترقی سے بھی واقف کرایا۔ مولانا شبلی نعمانی نے اپنے بنیادی مقصد کی آبیاری میں پروفیسر آرنالڈ کی تعلیمات کو خضر راہ کی سی اہمیت دی، چنانچہ مولانا شبلی نے اس آزاد خیالی روشن فکری، وسیع نظری اور دانشورانہ سوجھ بوجھ کو اپنی متعدد تصانیف کی تخلیق میں بروئے کار لایا جو ان کے شاگرد مہدی افادی ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

''فاضل پروفیسر مولانا شبلی نے ایک طرف تو بڑے میاں
یعنی مذہب کی پگڑی نہیں اتاری اور ساتھ ہی یورپ کے
نوخیز چلتے پرزوں یعنی فلسفہ اور سائنس کے سامنے تیرہ سو
برس کے بوڑھے (تاریخ) سے ہاتھ نہیں جڑوائے بلکہ
دونوں میں مصافحہ کروایا' یہ معتدل روش جو اس علمی نزاع
میں اختیار کی گئی، شبلی ہی کا حصہ تھا'' [5]

اس اعتبار سے بھی ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' اپنے زمانے سے پہلے اور بعد کی متعدد تصانیف سے منفرد اور اہم ہے۔ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی اہم خوبی یہ ہے کہ انہوں نے سیرت نگاری کے فن کی وضاحت کے ساتھ ساتھ سیرت نگاری اور مغازی کے درمیانی فرق کو واضح انداز میں بیان کیا ہے۔ سیرت نگاری سے متعلق لکھتے ہیں:

''علوم وفنون کے صف میں سیرت (بائیوگرافی) کا ایک خاص
درجہ ہے' حالات زندگی بھی حقیقت شناسی اور عبرت پذیری
کے لیے دلیلِ راہ ہیں' چھوٹے سے چھوٹا انسان بھی کیسی
عجیب خواہش رکھتا ہے۔ کیا کیا منصوبے باندھتا ہے' اپنے
چھوٹے سے دائرہ عمل میں کس طرح آگے بڑھتا ہے۔ کیسے
ترقی کے زینوں پر چڑھتا ہے' کہاں کہاں ٹھوکریں کھاتا
ہے' کیا کیا مزاحمتیں اٹھاتا ہے' تھک کر بیٹھ جاتا ہے اور پھر
آگے بڑھتا ہے۔ غرض سعی وعمل' جدو جہد' ہمت وغیرت کی
عجیب وغریب نیرنگیاں سکندر اعظم کے کارنامۂ زندگی

میں موجود ہیں۔ بعینہٖ یہی منظر ایک غریب مزدور کے عرصۂ
حیات میں بھی نظر آتا ہے۔ اس بناء پر سیرت وسوانح
کا فن عبرت پذیری اور نتیجہ رسی کی غرض سے درکار ہے تو
شخص کا سوال نظر انداز ہو جاتا ہے کہ حالات و واقعات
جو ہاتھ آتے ہیں وہ کس استقصاء و تفصیل کے ساتھ ہاتھ
آتے ہیں تاکہ مراحل زندگی کی تمام راہیں اور ان کے
پیچ وخم ایک ایک کر کے نظر کے سامنے آجائیں لیکن اگر
خوش قسمتی سے فرد کامل اور استقصائے واقعات دونوں
باتیں جمع ہو جائیں تو اس سے بڑھ کر اس فن کی کیا خوش
قسمتی ہو سکتی ہے۔'' [٦]

چنانچہ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' میں فرد کامل اور استقصائے واقعات
دونوں باتیں باہم ہیں۔ شبلی نعمانی نے حضور پاک صلی اللہ علیہ وسلم کی بعثت سے قبل
عرب کی تاریخ، سلسلہ نسب نبویؐ، ظہور قدسی، ولادت، حضرت حلیمہ سعدیہؓ کی
رضاعت، حضرت آمنہ کی وفات، ابو طالب کی کفالت، شام کا سفر، ترویج خدیجہ
آفتاب رسالت کا طلوع ہونا، غار حرا میں عبادت، رویائے صادقہ سے نبوت کا آغاز،
فرشتہ کا پہلی بار نظر آنا، ورقہ بن نوفل کے پاس جانا اور اس کا تسکین دینا، دعوت اسلام
کا آغاز، ان تمام واقعات پر سلسلہ وار بحث اور روایت سے صحیح معلومات ایسی خوش
اسلوبی اور سادگی و پرکاری کے امتزاجی اسلوب کے ساتھ بہم پہنچائی ہے کہ پڑھنے والا
مرعوب و مسرور ہونے کے ساتھ ساتھ متجسس ہو کر مزید آگے بڑھنے کی طرف
راغب ہو جاتا ہے جہاں حقیقتاً آگے جا کر مزید اہم واقعات موجود ہیں۔ قریش کی

مخالفت، آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کو ایذا رسانی، حضرت خدیجہؓ اور ابو طالب کی وفات، صحابہؓ کی ہجرت مدینہ، آپؐ کے قتل کے مشورے، غار ثور میں چھپنا، مدینہ میں داخلہ، آپؐ کا پہلی نماز جمعہ اور پہلا خطبہ، نماز اہل بیت کا مکہ سے بلوانا، تحویل قبلہ اور آغاز غزوات۔ ان سبھی واقعات کو قلم بند کرتے ہوئے مولانا شبلی نعمانی نے حضور پاک صلی اللہ علیہ وسلم کے اقوال وافعال، وضع وقطع، رفتار وگفتار آپ صلی اللہ علیہ وسلم کے فضائل، اخلاق، زہد وتقویٰ، احسان وکرم، عزم وثبات، علم وعفو ان تمام کے بیان کرنے میں روایت ودرایت کو حتی المقدور سامنے رکھا ہے۔ یہ تمام ذمہ داریاں جس حوصلہ و جوش، صبر واستقلال کی متقاضی تھی وہ حقیقت میں شبلی کی ہی شخصیت کی متحمل ہوسکتی تھی۔ جیسا کہ شبلی نعمانی نے منشی محمد امین زبیری کے نام ایک خط میں لکھا تھا:

> ''ہر حالت میں کام جاری رکھوں گا اور اگر مر نہ گیا اور ایک آنکھ بھی سلامت رہی تو انشاء اللہ دنیا کو ایسی کتاب دے جاؤں گا جس کی توقع کئی سو برس تک نہیں ہوسکتی'' ؎

شبلی نعمانی نے جب ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی تالیف کا آغاز کیا تو بقول شاگرد رشید مولانا سید سلیمان ندویؒ تو باب کعبہ یعنی بمبئی میں بیٹھ کر کیا۔ مولانا کو دوسرے کاموں کے سلسلے میں ڈھاکہ حیدر آباد اور لکھنؤ جانا پڑتا تھا لیکن اس کے لکھنے میں ان کی روحانی سرمستی وسرشاری برابر جاری رہی، اس وقت حدیث وسیرت کے مجموعے آج کی طرح انٹرنیٹ یا کسی اسلامی ویب سائٹ پر موجود نہیں تھے بلکہ مولانا کو سیرت کے لیے ایشیاٹک سوسائٹی میں کتابیں دیکھنا پڑتی تھیں، انہوں نے ابن ہشام، ابن سعد، طبری، ان کے تمام روایتوں کا استقصاء کر کے ان کا اسماء الرجال

تہذیب وغیرہ مرتب کروائی۔ انگریزی کتب کے تراجم بھی کروائے۔ متعدد کتابیں خریدیں بھی اور پوری تن دہی سے کام میں جُٹ گئے۔ ۱۹۱۲ء میں ہی اس کی پہلی جلد مکمل ہوئی اور مولانا ابوالکلام آزاد نے اس کتاب کے مقدمہ کو پہلے اپنے ہفتہ وار اخبار ''الہلال'' میں چھاپ دیا تاکہ اہل نظر دیکھ سکیں کہ یہ کتاب کس تحقیق و تدقیق سے لکھی گئی۔ مگر مقدمے کے چھپتے ہی تنقیدوں اور اعتراضاتی مضامین کی یلغار ہوئی اور بیگم صاحبہ بھوپال جنھوں نے مولانا شبلی نعمانی کی اس جذبے کی آبیاری میں اخراجات کی معاونت کی ذمے داری لی تھی، ان کو بھی بدظن کرنے کی حتی المقدور کوششیں ہوئیں مگر انہوں نے ایسی باتوں کو نظر انداز کیا۔ تاہم ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی طباعت رکی رہی۔ یہاں تک کہ مولانا شبلی علیل ہو گئے اور اسی مایوسی کی حالت میں انہوں نے اپنے شاگردوں مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا حمید الدین فراہی اور مولانا سید سلیمان ندوی کو تار دے کر اپنے پاس بلا لیا۔ سب سے پہلے سید سلیمان ندوی اپنے استاد کے پاس پہنچ گئے۔ مولانا نے عالم نزع میں ہی ہاتھ پکڑ کر رقعت آمیز لہجے میں کہا۔ ''اب کیا، اب کیا'، پھر فرمایا ''سیرت میری تمام عمر کی کمائی ہے، سب کام چھوڑ کر سیرت تیار کردو' شاگرد عزیز نے روتے ہوئے کہا، ضرور ضرور!'' ۸

''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی دو جلدیں خود مولانا شبلی نعمانی نے ہی تیار کی تھیں۔ دوسری جلد کا کچھ حصہ ایسا تھا جو مسودہ میں موجود نہیں تھا اور سید سلیمان ندوی نے جب اس کو تالیف دینے کا قصد کیا تو انہیں لگا کہ کچھ چیزیں رہ گئیں ہیں اور وہ اس بات کو لے کر متفکر بھی رہے بقول مولانا سید سلیمان ندوی:

''چند روز کے بعد مجھے اتفاقاً مولانا کے ہاتھ کی ایک
یادداشت ملی جو وفات سے پانچ ماہ پیشتر ایک سفینہ میں لکھی
تھی۔اس کا عنوان ''یادداشت اخیر'' تھا۔ اس یادداشت کو
پڑھ کر میری مسرت کی انتہا نہ رہی جب میں نے یہ دیکھا کہ
جن ابواب کو میں ضروری سمجھتا تھا' مصنف مرحوم نے بھی
اپنی آخری یادداشت میں ان کا اضافہ ضروری قرار دیا تھا اور
گویا وہ ایک وصیت نامہ تھا جس کو فرشتۂ غیب نے ان کے
دست قلم سے میری تسلی کے لیے پہلے ہی لکھوا دیا تھا''۔

؎ حل ایں عقدہ ہم از روئے نگار آخر شد''[9]

''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی تالیف واشاعت کے سلسلے کو مولانا سید سلیمان ندوی نے جاری رکھ کر سات جلدوں میں مکمل کیا اور مولانا شبلی نعمانی جو سیرت کی ناتمامی کا داغ اپنے سینے میں لے کر اس دنیا سے رخصت ہوئے تھے' کے اس دیرینہ خواب کو شرمندۂ تعبیر کر کے ہی چھوڑ دیا اور شبلی نعمانی کی روح یہی شعر دہراتی ہوگی ؎

تھا جو پروانہ ہمارے دل کا شاگرد رشید
لے گیا کیوں شمع سیتیں آپ جلنے میں سبق!

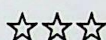
گوکہ ''سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم'' کی جلد اول پر بہت کچھ لکھا جاسکتا ہے۔مگر حقیقت یہ ہے کہ ؎

اے ابر تر از خیال وقیاس وگمان وہم
وز ہر چہ گفتہ اند وشنیدیم وخواندہ ایم

دفتر تمام گشت و بپایاں رسید عمر

ماہمچناں در اول وصف تو ماندہ ایم

یعنی کہ تیری ذات خیال وقیاس وہم وگماں سے بالاتر ہے۔اس لیے جو لوگوں نے کہا ہے اور ہم نے کہا ہے اور ہم نے پڑھا ہے اور سنا ہے کتاب حمد ختم ہوگئی اور عمر اپنے انجام کو پہنچی اور ہم اسی طرح تیری ابتدائی تعریف وتوصیف میں لگے ہوئے ہیں۔



حواشی

1. بحوالہ "سیرت النبیؐ" ج ۱ ص ۱۰۱
2. بحوالہ "سیرت النبیؐ" ج ۱ ص ۲۳
3. بحوالہ مولانا شبلی پر ایک نظر مولانا کی علم الکلام میں ان معرکوں کی تاریخ ہے از سید صباح الدین عبدالرحمٰن ص ۵۳
4. "سیرت النبیؐ" جلد اول ص ۱۰
5. مہدی افادی افادات مہدی ص ۱۱۹
6. بحوالہ "سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم" مولانا شبلی نعمانی جلد اول ص ۵۔۶
7. مکاتیب شبلی حصہ اول ص ۲۴۲
8. بحوالہ شبلی پر ایک نظر از سید صباح الدین عبدالرحمٰن ص ۱۲۰
9. دیباچہ سیرت النبی صلی اللہ علیہ وسلم جلد دوم از مولانا سید سلیمان ندوی ص ۶



طرزِ بیدلؔ اور غالبؔ

اردو کے کلاسیکی شعراء نے بلاشبہ فارسی کے جید و عظیم شعراء کی تقلید و تتبع کو اپنے لیے لازم کرلیا تھا، جس کی بنیادی وجہ ایک یہ تھی کہ فارسی و اردو ایک ہی خاندان ہندیورپی سے متعلق تھیں، فرق اتنا ہے کہ فارسی پہلے معرضِ وجود میں آئی اور اردو بعد میں بنی اور یہی وجہ اردو کی نگاہ میں اس کو Ideal بنانے کے لیے کافی تھی۔ گوکہ اردو کے اولین شعری ذخیرے نے ایک ایسی سرزمین پر پرورش پائی جو آریائی تہذیب یا زبانوں سے بے تعلق دراوڑی زبانوں و کلچر کا گہوارہ تھی، اس لیے یہ شاعری حسن و عشق کے حقیقی معنوں، فکر وفلسفہ کے عمیق مطالعہ یا مذہب واخلاق کے عرفی تصور سے دور سطحی الفاظ ومضامین، جمالیات کے سفلی رجحان سے مزین تھی، مگر ولی دکنی کے دلی کے سفر اور سعدت اللہ گلشن سے اثر ورسوخ نے اردو شاعری کی تقدیر ہی بدل ڈالی۔ ولی نے فارسی شعراء نظیری، حافظ، سعدی اور خسرو کے فکروفن سے استفادہ کرتے ہوئے اردو شاعری کو نئی، تازہ اور پائیدار روح عطا کی، جن کی شاعری کے محاسن اور فکروفن وتخیل کی بلندی نے موخرین سے بلا تامل فارسی کے مقدمین شعراء کی پیروی کروائی۔ میرؔ، سوداؔ، ذوقؔ، غالبؔ حتیٰ کہ اقبالؔ، غرض کوئی بھی شاعر اس فریضے کی ادائیگی سے نہ چوکا بلکہ اس تقلید وتتبع کو باعث افتخار بھی سمجھتے رہے۔

جہاں تک غالبؔ کا تعلق ہے تو انہوں نے فقط فارسی شعراء کی تقلید پر ہی اکتفانہ کیا بلکہ وہ اسی کوچے کے سائل تھے اور اس لیے خود کو فارسی کے اعلیٰ پائے کے شاعر بھی گردانتے تھے۔

فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
بگذر از سرمایہ اردو کہ بر رنگِ من است

صرف اتنا ہی نہیں وہ تو اپنے فارسی دیوان کو صحیفہ آسمانی کہنے سے بھی باز نہیں آتے۔

گر ذوق سخن بہ دہر آئین بودی
دیوان مرا شہرت پروین بودی
غالبؔ اگر ایں فن سخن دین بودی
آں دیں را ایزدی کتاب ایں بودی

یعنی کہ وہ اپنے فارسی کلام کے بارے میں احساس افتخار رکھتے تھے۔ان کے ہم عصر بھی ان کو اردو کے مقابلے میں فارسی ہی کا بڑا شاعر سمجھتے تھے۔حالیؔ نے مرزا کا جب مرثیہ لکھا تو ان کو قدسیؔ و صائبؔ سے بھی عظیم شاعر کہا۔

قدسیؔ و صائب و اسیر و کلیم
لوگ جو چاہیں ان کو ٹھہرائیں
ہم نے سب کا کلام دیکھا ہے
ہے ادب شرط منہ نہ کھلوائیں
غالب نکتہ داں سے کیا نسبت
خاک کو آسماں سے کیا نسبت

خیر حالیؔ نے تو شاگرد رشید ہونے کا حق ادا کیا مگر محمد حسین آزاد نے بھی مرزا غالب کی وفات پر جو تاریخ کہی تھی اس میں غالبؔ کو فارسی کے بڑے بڑے شعراء پر فوقیت دی ہے۔

عنصری پیشِ اوست ہی جوہر
مسجدی بردہ بردرش سجدہ

یعنی عنصریؔ جیسا ملک الشعراء غالبؔ کے آگے ہیچ ہے اور مسجدی تو اس کے در پر سجدہ ریز ہے۔

ناظم ہروی نے ایک نظم میں خسروؔ سے جامیؔ تک فارسی کے سربرآوردہ شعراء کے نام گنوایے ہیں اور جامیؔ پر فارسی شاعری کو تمام کر دیا۔

زخسرو چو نوبت بہ جامی رسید
ز جامی سخن را تمامی رسید

غالبؔ نے اس فہرست میں اپنا نام یوں شامل کیا۔

زجامیؔ بہ عرفیؔ و طالبؔ رسید
ز عرفیؔ و طالبؔ بہ غالب رسید

اگرچہ غالبؔ نے شاعری میں کسی سے براہ راست اصلاح نہ لی، نہ حقیقی معنوں میں کسی کو اپنا استاد تسلیم کیا مگر بیدلؔ کی استادی کے وہ بھی متعارف تھے۔ مرزا بیدلؔ کو تقریباً تمام تذکرہ نگاروں اور ناقدان سخن نے استاد فن تسلیم کیا ہے۔ محمد افضل سرخوش نے "کلمات الشعراء" میں بیدلؔ کو استاد فن مانا ہے اور آزاد بلگرامی نے "خزانۂ عامرہ" میں بیدلؔ کو "پیر میکدۂ سخن دانی و افلاطنِ خم نشینِ یونانِ معانی" کے الفاظ میں یاد کیا ہے۔ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کہتے ہیں:

''مرزا بیدلؔ تخیل بلند، فکر عمیق، تناسبِ الفاظ اور تقابل معانی
سے اشعار کا جو طلسم خانہ تخلیق کرتے ہیں وہ بظاہر طاؤس سخن
کی تمثیل اور بہ معنی عنقائے فکر کی تمثال ہوتا ہے''۔[1]

بلگرامی نے اپنی کتاب ''خزانہ عامرہ'' میں مندرجہ ذیل شعر میں بیدلؔ کے کلام پر بہت خوب صورت اور صحیح تبصرہ کیا ہے۔

رساند پائے معنی بہ آسمان نھم
بلند طبع شناسد کلام بیدلؔ را[2]

یعنی بیدلؔ نے معنی کا مرتبہ نویں آسمان تک پہنچایا صرف بلند طبع شخص ہی بیدلؔ کے کلام کی معنوی بلندی کو پا سکتا ہے۔

چنانچہ بیدلؔ کے اشعار میں افکار کی رعنائی، معانی کی رنگارنگی اور رمزیت کی گہرائی عام ہے اور خاص طور پر رمزیت کا انداز بیدلؔ کے اشعار میں جو بظاہر مبہم نظر آتے ہیں اس لیے ہے کہ وہ اپنے احساس فکر کے مختلف دقیق خیالات و افکار پیش کرتے ہیں۔

مرزا غالبؔ نے شاعری میں بیدلؔ کو اپنا استاد معنوی مانا ہے اور ریختہ میں طرز بیدلؔ کی پیروی کرنے کی کوشش بھی کی ہے اگرچہ طرزِ بیدلؔ کی پیروی کے سلسلے میں خود بیدلؔ کا دعویٰ ہے۔

مدعی در گذر از دعوئ طرز بیدل
سحر مشکل کہ بہ کیفیت اعجاز رسد

یہی وجہ ہے کہ غالبؔ نے اردو میں جو اشعار طرزِ بیدلؔ میں کہے ہیں وہ اس قسم کے ہیں۔

عرضِ نازشوخیِ دندان برائے خندہ ہے

دعویٰ جمعیت احباب جائے خندہ ہے

ایسے ہی اشعار کے متعلق غالبؔ کے معاصرین نے ان کو تنقید کا نشانہ بنایا تھا جیسا کہ حکیم آغا خان عیش نے کہا تھا۔

اگر اپنا کہا تم آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے

مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے

کلام میر سمجھے اور زبان مرزا سمجھے

مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

آگے چل کر غالبؔ کو بھی اس بات کا احساس ہو چلا تھا تبھی انہوں نے کہا تھا۔

طرزِ بیدلؔ میں ریختہ کہنا

اسداللہ خاں قیامت ہے

بیدلؔ کا ایک اسلوب شعر گوئی ہے۔ان کے کلام میں ایک مخصوص آہنگ ہے یا یوں کہیے کہ ان کے کلام میں ایک نغمگی کی فضا ہے، جو تخیل، فکر، جذب، رمزیت، صوفیانہ وجدان، اخلاقی بصیرت، خوبصورت تراکیب کی ہم آہنگی سے وجود میں آتی ہے اور شعر کو معجزۂ فن بنا دیتی ہے۔غالبؔ کے کلام میں جو رنگ تغزل ہے بیدلؔ کے طرز ہی کی عکاس ہے غالبؔ کا یہ شعر۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ

اے نالۂ نشان جگر سوختہ کیا ہے!

اسی نغمگی یا دلکش آہنگ کا حامل ہے یہی وجہ ہے کہ اگر چہ شعر میں بے حد ابہام ہے پھر بھی شعر پڑھنے والا بغیر مطلب سمجھے ہی اس کے دلکش آہنگ سے لطف

اندوز ہوتا ہے۔ خود علامہ اقبالؔ نے ''جاوید نامہ'' میں فلک مشتری پر غالبؔ سے ملاقات کے دوران اس شعر کا مطلب پوچھا تھا۔ مگر جب غالبؔ کے بتانے پر بھی بات نہ بنی تو علامہ اقبالؔ کو یہ کہنا ہی پڑا۔

؎ من ندیدم چہرۂ معنی ہنوز [۳]

اگر چہ غالبؔ کلی طور پر طرز بیدلؔ کو نہ اپنا سکے تاہم اپنی اردو شاعری میں انہوں نے اس طرز کی حتی الامکان حد تک پیروی کی سعی کی بیدلؔ نے کہا تھا۔

؎ زندگی گر عشرتی دارد امید مردن است

غالبؔ نے کہا۔

؎ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا!

بیدلؔ نے کہا تھا۔

منزلِ عیش تو وحشت کدۂ امکانِ نیست
چمن از سایۂ گل پشت پلنگ است اینجا

غالبؔ اسی مضمون کو یوں باندھتے ہیں۔

نہ کی ساماںِ عیش و ماہ نے تدبیر وحشت کی
ہوا داغ زمرد بھی مجھے داغ پلنگ آخر

بیدلؔ جیسا کہ اس کا دعویٰ بھی ہے کہ ان کے طرز کی پیروی محال ہے یا پھر انہیں کے کہنے کے مطابق اعجاز رسد ہے۔ بظاہر مشکل ترین یا تعقد معنوی کا حامل دکھائی دیتا ہے مگر در حقیقت ان کے اشعار معنوی عیب سے پاک اور ابلاغ کامل سے متصف ہیں جس کی اہم وجہ یہ ہے کہ بیدلؔ نے محض فارسی سے تعلق ہونے کی بناء پر اخلاقی مضامین کو روایتی اعتبار سے اپنی شاعری کا حصہ نہیں بنایا بلکہ ان کی شخصیت

صحیح اخلاق، راست تہذیب اور عمدہ تربیت کی آئینہ دار تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں انسانی اخلاق کا ایک اعلیٰ معیار ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ حسن اخلاق اور حبِ انسانی کو وہ معرفت کی راہ کا آغاز مانتے ہیں یہی حکمت و دانائی کا بھی پہلا زینہ ہے جس کے طفیل انسان کے اندر کی ''انا'' نیست ہو کر صبر، استقلال درگذر اور استغفار کی بھٹی میں تپ کر ''خودی'' کی شکل آپ ہی آپ اختیار کرتی ہے اور جو عرفان ذات کے توسط عرفان کائنات میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ بیدلؔ کا یہ شعر اسی چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

زیں باغ گذشتہ حریفاں بہ تغافل
تامن بہ تماشائی گل و خار بکریم

اور آگے کہتے ہیں۔

چوں شمع روزگاری باشعلہ ساز کردم
تا در طلسم ہستی سیر گداز کردم

اور طلسم ہستی کی سیر گداز کرانے کا فن بیدلؔ کو ایک دن میں حاصل نہیں ہوا تھا اس کے لیے بقول ان کے انہوں نے ایک مدت دراز تک شمع کی طرح شعلوں سے نباہ کیا تھا۔ یہاں بھی غالبؔ نے انہیں کا تتبع کیا ہے جیسے بیدلؔ نے کہا تھا۔

حلقے بعدم دو ددل و داغ جگر بُرد
خاک ہمہ صرف گل و سنبل شدہ باشد

غالب کہتے ہیں۔

سب کہاں کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہوگئیں

بیدلؔ نے کہا تھا۔

منزل عیش تو وحشت کدۂ امکانِ نیست
چمن از سایۂ گل پشت پلنگ است اینجا

غالبؔ نے اس مضمون کو یوں باندھا ہے۔

نہ کی سامان عیش و جاہ نے تدبیر وحشت کی
ہوا داغ زمرد بھی مجھے داغِ پلنگ آخر

بیدلؔ نے کہا تھا۔

ہیچ پرواز ز خاکستر خود بالا نیست
بیدلؔ ایں ہفت فلک بیضۂ یک فاختہ است

اور غالبؔ کہتے ہیں۔

نالۂ سرمایہ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسمان بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

گویا کہ کائنات کے اسرار و رموز، زندگی کے حقیقی فلسفے اور مادہ کی اصل حقیقت کو سمجھنے کی بصارت غالبؔ نے بیدلؔ سے ہی مستعار لی تھی جس کا اعتراف انہوں نے اپنے اس شعر میں کیا ہے۔

ہمچناں آں محیط بے ساحل
قلزم فیض میرزا بیدلؔ

یعنی غالبؔ ان کو قلزم فیض بھی کہتے ہیں۔ غالبؔ نے مزاج کے اعتبار سے بھی ان کی تقلید کی اور اپنی خودی و وضع داری کو برقرار رکھنے کی کوشش بھی کی بیدلؔ نے کہا تھا۔

اے خوش آں جو کہ از خجلت وضع سائل
لب باظہار نیا رندو بہ ایما بخشند

غالبؔ کہتے ہیں ۔

بے طلب دیں تو مزا اس میں سوا ملتا ہے
وہ گدا جس کو نہ ہو خوئے سوال اچھا ہے

غالبؔ کے اندر ایک اخلاقی قسم کی ظرافت بھی ملتی ہے یعنی کہ ان کے یہاں کی ظرافت کسی کی دل آزاری یا فقط کسی کو مذاق بنائے جانے کے خیال کے تحت سامنے نہیں آتی بلکہ ایک قاعدے تہذیب کے اندر یہ ظرافت اظہار کی صورت اختیار کرتی ہے اور یہ گن بھی یقیناً انہوں نے بیدلؔ سے ہی سیکھا تھا۔ بیدلؔ نے کہا تھا۔

تا کی ز خلق پردہ بہ روافگنی چو خضر
مردن بہ از خجالت بسیار زیستن

اور غالبؔ کہتے ہیں ۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

بیدلؔ کی زمین میں غالبؔ نے فارسی میں بہت سی غزلیں کہی ہیں خوب کہی ہیں۔ فکر وفن کے سلسلے میں بیدلؔ اور غالبؔ میں چند قدریں مشترک بھی ہیں۔ غالبؔ کے کلام میں معنی آفرینی اور حقائق کائنات کے بارے میں سوالیہ انداز و بیاں اور فکر عمیق کا جو عنصر موجود ہے بہت حد تک بیدل کے زیر اثر ہی آیا ہے۔ غالبؔ کو بیدلؔ کے اندر حقیقتاً وہ معیاری فن کار، شاعر، مفکر نظر آیا جسے غالبؔ نے اپنے اندر مثالی تصور کی طرح بسا لیا۔ بیدلؔ نے کہا تھا۔

بلبل بہ نالۂ حرف چمن را مفسر است

یارب زبان نکہت گل ترجمان کیست

اسی مضمون کو ایک اور شعر میں بیدلؔ یوں باندھتے ہیں۔

ہر سو نظر کنی گل رنگین شکستہ است

آفاق سایہ پرور طرف کلاہِ کیست

اور غالبؔ یوں بیان کرتے ہیں۔

زیں ساں کہ سر بسر گل رنگین شکستہ است

طرف چمن نمونۂ طرفِ کلاہ کیست؟

غالبؔ اور بیدلؔ میں فکر و فن اور شخصیت کا فرق ہے جو ان دونوں عظیم شاعروں کے کلام میں نمایاں ہے۔ غالبؔ کائنات کے اسرار و رموز اور انسانیت کے فلسفے پر غور و خوض اور فطرت حسن کی نزاکتوں اور حسن و جمال کی غیر ابدی فلسفے پر سر دھننے کے باوجود اپنی ذات کو محور کائنات تصور کرنے سے باز نہیں آتے اور یوں شکوہ کناں ہوتے ہیں۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے

بہت نکلے میرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

مگر بیدلؔ اپنی ذات سے بے تعلق انسانیت اور اپنے اطراف لوگوں کی فلاح و بہبود کی فکر میں اس قدر آگے نکل آتے ہیں کہ اپنی ذات کا تصور فوری طور پر فنا ہو کر کائنات کے کلی تصور میں مدغم ہو کر ان سے بے ساختہ یہ کہلواتا ہے۔

ہمہ راست زیں چمن آرزو کہ بکام دل ثمری رسد

من پرفشانی حسرتی کہ زمانہ گل کیسری رسد

یعنی سب اپنی خوشیوں بھری زندگی کی آرزو کرتے ہیں میری یہ تمنا ہے کہ سارا زمان خوش رہے۔

تاہم اس فکر ونظر کے اختلاف کے باوجود یہ کہنا حقیقت پر مبنی ہوگا کہ غالبؔ کو غالب بنانے میں بیدلؔ کا ہاتھ ہے۔ یہ بیدلؔ کا ہی اثر تھا کہ غالبؔ کے دیوان کی پہلی ہی غزل ایرانی فلسفہ وتہذیب، فارسی الفاظ وتراکیب سے اس قدر مزین ہے کہ پوری غزل پر فارسی کا ہی گمان ہوتا ہے۔ یہ بیدلؔ سے شدید قسم کی محبت کا ہی نتیجہ تھا کہ ان کے معاصرین کو یہ کہنا پڑا'' کہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے اور یہ بیدلؔ پر ان کے یقین کامل کا ہی ثمرہ تھا کہ غالبؔ کو یہ دعویٰ کرنا پڑا۔

کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور ؎

اور یہ اندازِ بیاں بلاشک طرزِ بیدلؔ کا ہی رہین منت ہے۔

حواشی

۱۔ غالبؔ و بیدلؔ میں فکری وفنی قربتیں اور فاصلے از ڈاکٹر ظہیر الدین صدیقی

۲۔ خزانۂ عامرہ از بلگرامی ص ۱۵۲

حوالہ جات

۱۔ شیرازہ خصوصی غالب نمبر بعنوان ابعاد غالب ۲۰۰۴ء

۲۔ یادگار غالب مولانا الطاف حسین حالی

۳۔ آئینہ افکار غالب شان الحق حقی ادارۂ یادگار غالب کراچی



ہماری ثقافت اور اردو ادب

داستان اور مثنوی کی روشنی میں

ثقافت ایک فرد کے مجرد تجربات سے شروع ہو کر کسی سماج کے دیگر افراد کے اجتماعی اقدار و معیارات سے متشکل ایسے اطوار کے مجموعے کا نام ہے جو بحیثیت فرد اور بحیثیت مجموعی بیک وقت پسندیدہ و مرغوب، درست و مناسب خیال کیے جاتے ہیں۔ جو صدیوں سے نسل در نسل ورثے کی صورت میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ ثقافت بنیادی طور پر ایک ضابطۂ حیات ہے۔ جو ایک فرد کی شناخت سے ہوتے ہوئے ایک گروہ، قوم، ملک کے مخصوص کارناموں، ان سے منسلک قدروں، مذہبی معمولات، رسوم و اعتقادات، روایات و ماکولات، مشروبات اور آدابِ نشست و برخاست سے متشکل ایک سماج کی شناخت کا وسیلہ بنتا ہے۔

میتھو آرنلڈ جو تہذیبی مطالعات کے شعبہ میں ایک اہم نام ہے۔ ثقافت کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"دنیا میں جو سب سے اچھی باتیں کہی اور سوچی گئی ہیں۔
ان سے واقف ہونے کا نام ثقافت ہے"[1]

کروبر کہتے ہیں:

"ثقافت سبھاؤ اور برتاؤ کے ان سانچوں سے عبارت ہے

جو ظاہر یا پوشیدہ ہوں اور علامات کے ذریعہ حاصل کیے گئے ہوں''۔ [۲]

ان دونوں تعریفوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ثقافت درحقیقت انسان کی داخلی بالیدگی کا نام ہے۔ایک شخص جو دوسرے کے نقطۂ نظر کو نہیں سمجھ سکتا وہ محض ذہنی و تہذیبی محدودیت کا ہی شکار نہیں ہوتا بلکہ ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ ایک جگہ کے کلچر یا ثقافت کا دوسری جگہ یا خطہ کے کلچر یا ثقافت سے بعض اوقات کوئی میل نہیں ہوتا۔ رونالڈ ورزالٹو (Renaldo Resalto) جو کہ لاطینی کے ایک اہم ماہر عمرانیات تھے اور فلپی کے ایک ایسے قدیم قبیلے کے کلچر پر تحقیقی کام کرتے تھے' جنہیں Ellingot Head Hunters یعنی ایلگا کے سر کے شکاری کہا جاتا تھا۔ [۳] رزالٹو کا کہنا ہے کہ کسی قوم یا جگہ کی ثقافت یا ثقافتی مظہرات کو تب تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک کہ انسان خود اس صورت حال کو نہ جھیلے جو اس ثقافتی شناخت کی محرک ہوتی ہے۔یعنی کہ فلپی کے ان Head Hunters کی اس سفاک رسم کو وہ تب سمجھ پائے جب رزالٹو کی عزیز بیوی کی موت واقعہ ہوئی اور تب ان کے دل میں بھی غم و غصے اور انتقام کے شدید جذبے کے تحت یہ خواہش پیدا ہوئی کہ وہ بھی افسوس و تعزیت کرنے والے شخص کا سر دھڑ سے الگ کردے جو کہ اس قوم کے لوگ صدیوں سے کرتے آرہے تھے اور رزالٹو تین سالوں کی تحقیق کے باوجود اس رسم کی منطق کو سمجھنے سے قاصر رہے تھے۔مگر جب وہ خود اس کا حصہ بن گئے' تب انہیں یہ رسم عجیب یا سفاک محسوس نہ ہوئی۔ گویا کہ کوئی شخص بھی یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ وہ علم و دانش کے منتہائے کمال کو پہنچ چکا ہے۔ دیگر فریق یا جماعت کے پاس بھی صداقت کی رہنمائی کرنے والے علم اور دانش مندی کا سراغ مل سکتا ہے۔

کلارڈ لیوی سٹراس Claude Levi Strauss[4] جو ماہر عمرانیات و بشریات کے ساتھ ساتھ ساختیاتی فکر سے بھی وابستگی رکھتے تھے۔ ان کا کہنا ہے کہ کسی بھی سماج میں ثقافت کی ساخت ایک نظام کے تحت بنتی ہے۔ ہر ثقافت کے اندر مختلف مظہرات کے علاوہ کچھ taboos بھی ہوتے ہیں۔ یعنی یہ taboos چند اصولوں اور اقدار سے تشکیل پاتے ہیں اور کسی بھی سماج یا سوسائٹی میں رہنے کے ناطے ان کی اطاعت لازمی بن جاتی ہے۔ اس طرح کلچر یا ثقافت ایک ساخت کے تحت سماج کا ایک بنیادی حصہ ہے جس میں مختلف قدریں اور تصورات بیک وقت عمل پیرا رہتے ہیں۔ تصورات کے ہی دائرے میں مذہب، فلسفہ، عقائد، سائنس، لوک کہانیاں، دیو مالا، توہمات، امثال، کہاوتیں اور روایتیں، قصے وغیرہ شامل ہیں۔

کسی بھی معاشرے کی ثقافتی زندگی کی مکمل تصویر ادب کے ذریعے سامنے آتی ہے۔ ادب کی بنیاد زبان ہے اور بقول کلوک ہوں Kluckhon۔

''زبان ایک ثقافتی کردار ہے'' [5]

زبان ثقافتی مظاہرات سے نمو پاکر پھلتی پھولتی ہے اور ان کی تشہیر کا ذریعہ بھی بنتی ہے۔ زبان سماجیاتی مظہر ہے بقول گوپی چند نارنگ:

> ''زبان کی جڑیں تہذیب و ثقافت میں ہے۔ ادب ثقافت کا چہرہ ہے۔ اگر واقعی ادب کا چہرہ ہے۔ تنقید کے عمل میں آپ تاریخ و ثقافت سے صرفِ نظر کر ہی نہیں سکتے۔ گویا Text کے ساتھ زبان اور Context کی بھی اہمیت ہے۔
> اب یہ چیز بہ منزل ایک اصول کے تسلیم کی جانے لگی ہے کہ ادبی معاملات میں ثقافتی جڑوں کی اور تاریخی اور ثقافتی فضا

کی زبردست اہمیت ہے"[6]

Ian Walt جو ایک ماہرِ عمرانیات ہے نے کہا ہے کہ "سماج کے ثقافتی اظہار کا نام ادب ہے"[7]

ادب دوسروں کے تجربات سے ہمارا تزکیہ Catharsis بھی کرتا ہے اور لفظوں کی جمالیاتی ترتیب (جو عام ترسیلی زبان کے برعکس defamiliar ہوتی ہے (جس کو رومن جکوبسن نے Orgenized Voilence کا نام دیا ہے) سے احساس وجذبہ کو اچھوتا بنا کر ہمیں غیر معمولی بلندیوں پر بھی پہنچا دیتا ہے۔ گویا کہ زبان وادب کا اثر معاشرت اور اخلاق پر مسلم ہے۔ شاعر یا ادیب بحثیت فرد معاشرہ تمام ثقافتی تجربات سے خود بھی گذرتا ہے اور پڑھنے والوں کو بھی ان کی سیر کراتا ہے۔ اس کا تخیل بڑی حد تک انہیں سے اکتساب کرتا ہے اور یہی اس کی حیطِ حوالہ Frame of Reference ہوتے ہیں۔

سماج شروع سے ہی دو حصوں میں منقسم رہا ہے یعنی ایک طبقۂ اشرافیاء یعنی Elite Class اور دوسرا طبقہ پس ماندہ، مفلس اور زندگی کی آسائشوں سے محروم لوگوں کا یعنی Lower Middle Class کا ہے۔ I' am Watt ایٹون واٹ[8] کا کہنا ہے کہ ادب پر ہمیشہ سے ہی طبقۂ اشرافیا کا ہی غلبہ رہا ہے اور ادباء وشعراء نے ہمیشہ انہیں کی زندگی سے جڑے مظاہر ان اقدار ومعیارات، اخلاق وعادات، رہن سہن، طور طریقوں اور معمولات روز وشب کو اپنا Frame of Reference بنایا ہے۔ گویا کہ سماج میں ادب کے ذریعہ انہیں کے مظاہر ومعیارات کو مہذبیت کا سمبل Symbol سمجھا گیا ہے۔

جہاں تک اردو شعر وادب کا تعلق ہے تو یہاں اس کا چلن کچھ زیادہ ہی رہا

ہے۔ خصوصاً اردو مثنوی یا اردو کی نثری داستانوں میں طبقۂ اشرافیا کے پسندیدہ اقدار ومعیارات، آداب زندگی، تہذیب ومعاشرت کی ہی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ جنہوں نے معمارِ قومی اور ملکی تہذیب کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ جن سے انحراف یا نفی غیر مہذب ہونے کی دلیل سمجھی جاتی تھی۔

جہاں تک اردو داستانوں کا تعلق ہے تو بقول پروفیسر محمد حسن:

"یہ ہمارے تمدن کی ابتدائی تصویریں ہیں اور انہی کے بل بوتے پر ہم اس دور کے تمدنی خاکے مرتب کرسکتے ہیں"۔ [9]

ڈاکٹر گیان چند جین کہتے ہیں:

"اردو داستانوں سے لکھنؤ اور دلی کی شاہی تہذیب کی پوری تاریخ مرتب ہوسکتی ہے"۔ [10]

ایک طرف دلی میں اکبر کے دور میں تہذیب واشتراک، مذہبی رواداری کو فروغ ملا جو بعد میں شاہجہاں کے دور میں شہزادہ داراشکوہ کی صورت میں جاری رہا گو کہ اورنگ زیب کے وقت میں بظاہر رواداری وتہذیبی اشتراک Composite Culture کو ذک پہنچی تاہم یہ بھی حق بات ہے کہ اورنگ زیب نے دوسرے فرقے والوں سے بھی رواداریاں برتیں اوران کی عبادت گاہیں تعمیر بھی کرائیں [11] مگر ان کے بعد حقیقی معنوں میں مغل سلطنت افراتفری کی شکار رہی اور یہ سلطنت روبہ زوال ہونے لگی۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں کے شعراء وادباء نے فیض آباد اور لکھنؤ کا رخ کیا۔ اس طرح لکھنؤ تہذیب وتمدن کا مرکز بن گیا۔ کیونکہ وہاں دہلی کی طرح معاشی بدحالی نہیں تھی۔ نوابینِ اودھ نشاط میں غرق تھے۔ واجد علی شاہ کی عیش ونشاط کی محفلیں،

قیصر باغ کے میلے، خود واجد علی شاہ کا کنہیا بننا، آس پاس گوپیوں کا جمگھٹ [۱۲] ان تمام چیزوں سے لکھنوی تہذیب وثقافت اور طبقۂ اشرافیا Elite Class کے ضابطۂ حیات اور روزمرہ کے معاملات کے بارے میں خوب معلومات بہم ہوتی ہیں۔

جہاں تک دلی کی نثری داستانوں کا تعلق ہے تو دلی کی یہ داستانیں دلی کی تہذیب وثقافت سے متعلق سرگرمیوں کی بھرپور نشاندہی کرتی ہیں۔ اس وقت کے دلی میں ثقافتی مظہرات میں شاہی دربار، خانقاہیں، درسگاہیں، بازار اور گھر سبھی شامل تھے۔ دلی میں نامساعد وناگفتہ بہ حالات کے پیش نظر ہی توہم پرستی اور راسخ العقیدت سے جڑی رسومات نے معاشرے میں ثقافتی اہمیت حاصل کرلی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان داستانوں میں جن، دیو پری، شیاطین، ارواح خبیثہ، سحر وطلسم، جنتر منتر، گھنڈا تعویز، اسم اعظم جیسے معمولات دیکھنے کو ملتے ہیں، جو محض نچلے طبقے کے لوگوں میں ہی نہ تھے بلکہ اشرافیاء اپنی تنگ نظری، خودغرضی، حق طلبی، محبت ونفرت، وہم وبدگمانیوں جیسے منفی رجحانات کی تکمیل کے لیے ان معمولات کو روزمرہ میں داخل کرچکے تھے۔ البتہ ان داستانوں میں مثبت پہلوؤں نے بھی اپنی جگہ بنالی تھی۔ جن میں اخلاقی قدریں، پند و نصیحت، انسانیت اور رواداری شامل ہیں۔ جو اگرچہ اس وقت کے معاشرے میں ناپید تھیں مگر ہمارے داستان گو انہیں اپنے حیطِ حوالہ Frame of Reference میں اس لیے لائے تھے کہ ادب کا اثر معاشرت اور اخلاق پر مسلم ہوتا ہے۔ اس وقت معاشرہ کی ایک بڑی تعداد ان لوگوں پر مشتمل تھی جو دنیاوی زندگی کو تج کر فقر وفاقہ اور سلوک کی راہ میں نکل کھڑے ہوئے تھے۔ جو وحدت الوجود کو اپنا اصل عقیدہ مان کر ظاہر سے باطن کی مراجعت کو ہی اصل حقیقت تسلیم کرچکے تھے۔ اس طرح ہماری داستانوں میں مادیت اور روحانیت دونوں رجحانات کا الحاق واشتراک دیکھنے کو ملتا

ہے۔ یہ اشتراک نہ صرف سوچ یا رویہ کے تحت کارفرما رہا ہے۔ بلکہ یہ ہندوستان کی اپنی سیمیرین تہذیب اور بیرون سے داخل ہونے والی آریائی تہذیب کے تصادم کا نتیجہ بھی رہا اور آگے جا کر جہاں ایک طرف برہمی اجارہ داری پر بودھ مت نے کاری ضرب لگا دی تو دوسری طرف عرب مسلمانوں (سامی تہذیب) کو بھی اس سرزمین میں داخل ہو کر ادغام وانضمام کی جرأت ہوئی۔ اس طرح ہندوستان بہت سی تہذیبوں اور مذاہب اور ان سے جڑے ثقافتی مظہرات کا مرکز بن گیا۔ جس کو آگے جا کر بھگتی تحریک نے اور زیادہ استحکام بخشا۔ بھگتی تحریک جس وحدت انسانی کے تصور پر اپنے فکری نظام کو استوار کرتی ہے۔ وہی منجملہ ہندوستان میں Composite Culture مشترکہ تہذیب وثقافت کی اصل اساس قرار پاتی ہے۔

جواہر لال نہرو اپنے ایک مضمون ''تلاشِ ہند'' میں لکھتے ہیں:

> ''ہندوؤں اور مسلمانوں نے ہندوستان میں مشترک خصوصیات، عادات، طرزِ رہائش، فنکارانہ ذوق اختیار کیا تھا۔ خاص طور سے شمالی ہند میں موسیقی ثقافتی، تعمیراتی، کھانا، پہننا، ملبوسات اور مشترک روایات تھیں۔ جہاں وہ ایک ہو کر، مل جل کر امن سے رہتے تھے۔ ہندوستان کی عظمت اس کی اپنی شخصیت کی وجہ سے ہے اور ہندوستانی شخصیت کا دوسرا نام مشترکہ کلچر ہے''۔[۱۳]

ہندوستانی مشترکہ کلچر وثقافت کے عناصر دلی کی نثری داستانوں میں جا بجا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس ضمن میں دلی کی پہلی ہی داستان ''قصۂ مہر افروز ودلبر'' کا نام لیا جاسکتا ہے۔ جو عیسوی خان بہادر نے ۱۷۳۲۔۱۷۵۹ کے درمیانی عرصے میں لکھی

ہے [14]۔ یہ داستان ۱۹۲۹ء میں محمد غنی حضرت جی نے ہندی کے ایک اچھے انشاء پرداز آغا حیدر حسین دہلوی کو دی تھی اور انہیں کے توسط سے ۱۹۴۹ء میں یہ جمیل جالبی کو ملی۔ جنہوں نے اسی سال اس پر تحقیقی کام کرنا شروع کیا۔ جیسا کہ علی عباس حسینی دلی کی داستانوں کے متعلق کہتے ہیں:

"دہلوی داستان گو اپنی داستانیں دہلی کے دربار کے ماحول سے سجاتا ہے اور اس معاشرت کا نمونہ پیش کرتا ہے جو قلعۂ معلیٰ میں رائج تھی" [15]

اس میں داستانوں کے عام رواج کے مطابق منظر نگاری' جذبات نگاری اور تہذیبی مرقع کشی پر خاص توجہ صرف کی گئی ہے۔ داستان کے شروع میں ایک بڑے دلفریب' ہوشربا پریوں کے باغ کی سیر ہوتی ہے۔ اس باغ میں پریوں کی شہزادی دلآبر داخل ہوتی ہے۔ اس کی آنکھوں کی توصیف مشترکہ کلچر و ثقافت کی زبانی یوں کی گئی ہے:

"اور سیاہی اس کے تائیں جو نیلمن کی مناسبت دیجئے تو نیلمن جب اس کی سیاہی کو نہ پہنچا تب نیل کا ٹیکا لگا اور نیلمن کہلایا ___ آنکھوں میں جو یہ لال ریشم کے ڈورے ہیں۔ سو یہ ڈورے نہیں ہیں۔ کھنجن روچی جو من ہے تا کے پکڑنے کے لال ریشم کے جال ہیں" [16]

اس داستان کے برعکس میر محمد حسین عطا خان تحسین کی "نو طرز مرصع ۱۷۶۸۔۱۷۷۵ء" [17] پر فارسی طرز اسلوب کا ہی غلبہ رہا اور یہاں وہی طرزِ انشاء پردازی دیکھنے کو ملتی ہے جو کہ طبقۂ اشرافیا میں مستعمل تھی۔ ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

"دختر روشن اختر فرماں روائے زیر آباد کی ہوں' ایک روز نظر

میری خلف الصدق وزیر اعظم کے اوپر پڑی بہ ہزار جان
ودل فریفتہ اور عاشق اس کی ہوئی،،[18]

مگر اس کے بعد کی داستانوں میں مشترکہ تہذیب وثقافت اور زبان کا ایسا فطری استعمال دیکھنے کو ملتا ہے جو خالص ہندوستانی یعنی ہند آریائی زبانوں اور مسلمانوں کی زبانوں کے اختلاط سے وقوع پذیر ہوا ہے۔ مثلاً مہر چند کھتری کی ''نو آئین ہندی'' یعنی ''قصہ ملک اور گیتی افروز'' ۱۷۹۵ء جو آسان عام فہم اور روزمرہ محاورے سے متعلق داستان ہے۔ اس داستان میں بھی ہندو مسلم مشترکہ تہذیب وکلچر کو منعکس کیا گیا ہے۔ آغاز داستان کچھ یوں ہے:

> ''ہندوستان کے بادشاہ آذر شاہ کے کوئی اولاد نہ تھی اس غم میں وہ خاموشی سے سلطنت چھوڑ کر جنگل کی طرف روانہ ہوا۔ وہاں ایک درویش نے بشارت دی کہ اگر تو ختن کی شہزادی سمن رخ سے شادی کرے تو اس کے بطن سے لڑکا ہوگا۔ بادشاہ نے واپس آ کر شادی رچائی۔ لیکن پہلی بیگم زلالہ نے حسد سے مغلوب ہو کر ایک انگیشتری سحر کا سودہ شربت میں ملا کر سمن رخ کو پلایا جس کے اثر سے وہ ہوش وحواس کھو کر دیوانہ ہوگئی۔ بادشاہ نے ایک درویش شیخ صنعان کو علاج کے لیے بلایا۔ اس کے دو مریدوں نے چند قصے سنا کر سمن رخ کا نفسیاتی علاج کیا۔ زلالہ کی گردن ماری گئی۔ رخ کی گود بیٹے سے بھر گئی،، [19]

اس داستان میں درویش کا بشارت دینا، زلالہ کا حسد کی وجہ سے سحر کر کے سمن رخ کے

اوسان خطا کرانا، پھر مریدوں کا کوئی کہانی سنا کر اس کا نفسیاتی علاج کرنا۔ یہ سب اس وقت کے ثقافتی مظہرات کی نشاندہی ہے۔ جن میں توہم اور گھنڈے تعویز وغیرہ کو کلیدی حیثیت حاصل تھی، دوسرے اس وقت کے معاشرے میں داستانوں کے سننے سنانے کا اس قدر چلن تھا کہ "باغ و بہار" کے دیباچے میں میر امن نے لکھا ہے کہ امیر خسرو نے "قصۂ چہار درویش" کو حضرت نظام الدین اولیاء کی علالت کے موقعہ پر ان کا دل بہلانے کے لیے لکھا تھا اور اس کو سن کر حضرت تندرست بھی ہو گئے تھے اور یہ فرمایا تھا کہ جو کوئی بیمار اس قصہ کو سنے اسے شفا حاصل ہو[20]۔ چنانچہ اس قصے میں بھی اس طرف اشارہ ہے۔ جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ داستانیں ہندوستان میں Folk Tales کی صورت میں Popular Culture کا بھی حصہ رہی ہیں۔

شمالی ہند کی ایک اور نثری داستان شاہ عالم کی "عجائب القصص ۱۷۹۶" ہے جو طبقۂ اشرافیا Elite Class سے متعلق یعنی قلعۂ معلیٰ کے اندر کی تہذیب و معاشرت، آداب نشست و برخاست، رہن سہن وغیرہ کا احاطہ کرتی ہے۔ چنانچہ اس داستان میں ثقافتی عناصر اور اس سے متعلق جزئیات کا مفصل مرقع کھینچا گیا ہے! اس داستان سے اس نوعیت کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

> "میر مطبخ نے آن کر عرض کیا کہ کھانا تیار ہے، فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے سفید اطلس کا ایک خاصہ دستر خواں لا کر بچھایا اور لونڈیاں زہرہ جبیں طرح طرح کے کھانے سونے کے بانسوں میں لا کر دستر خوان پر چن گئیں اور سونے کی انگھیٹوں میں مشک اور عنبر عود کے جلنے سے تمام مجلس معطر ہو رہی تھی"[21]

شمالی ہندوستان کی ان سبھی داستانوں میں تہذیب ثقافت کے تمام مظہرات جن میں ملبوسات، زیورات، ظروف وآلات، سامان نقش وزیبائش، آداب ورسوم وغیرہ پوری طرح نہ صحیح مگر بڑی حد تک ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں۔اسی طرح لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت سے متعلق ضروری معلومات کی مرقع کشی۔شجاع الدولہ کے زمانے سے لے کر آصف الدولہ کے زمانے تک اور بعد کے نوابوں میں واجد علی شاہ کے دور میں لکھنؤ تہذیب وتمدن اور ثقافت کے اعتبار سے کس طرح بنتا اور بگڑتا رہا۔اس کی چلتی پھرتی تصویریں لکھنؤ کی داستانوں اور مثنویوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

لکھنوی تہذیب وتمدن کے زوال میں جہاں نوابین کی عیش کوشی اور رنگین مراجی کودخل رہا وہیں اس کے ارتقاء میں ان لوگوں کی فنون لطیفہ سے دلچسپی، فن تعمیر میں توسیعات کرنے کے رجحان کا بھی ہاتھ رہا۔ان نوابین کے ذوقِ جمال کا ہی نتیجہ تھا کہ انہوں نے شمالی ہند کی گنگا جمنی تہذیب کوایک خوبصورت شکل میں باقی رکھنے اور اس Composite Culture کولکھنوی تہذیب میں انضمام کاموقعہ فراہم کیا۔اس طرح لکھنؤ میں تہذیبی وثقافتی تکثیریت بہ الفاظ دیگر ایک Cosmopolitan Culture یا Society سامنے آتا ہے۔جو پورے ربط وضبط کے ساتھ لکھنوی داستانوں اور مثنویوں میں جا بجا نظر آتا ہے۔

اگر لکھنوی داستانوں سے صرف نظر کرتے ہوئے محض لکھنوی مثنویوں میں ہندوستانی مشترکہ تہذیب وثقافت یا ثقافتی تکثیریت کے مختلف مظہرات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو بھی یہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔اس ضمن میں سب سے پہلا نام میر حسن کا لیا جاسکتا ہے۔جن کی مثنوی ''سحر البیان'' اگرچہ شمالی ہند کی زبان اور معاشرت سے زیادہ قریب ہے لیکن اس مثنوی میں لکھنوی تہذیب وثقافت سے

جڑے مختلف عوامل کارفرما ہیں اس مثنوی میں ایک طرف ہندو مسلم مشترکہ تہذیب وثقافت کی جھلکیاں ہیں تو دوسری اور دلی ولکھنو کی مشترکہ معاشرت کی عکاسی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو اشعار ملاحظہ ہوں۔

اچار اور مربہ دھرے خوش نما   وہ باہر کے دالان میں جابجا

چنگیریں بتا اور رکھ پاندان   قرینے سے اس میں رکھے ہار پان

میر حسن ہندوستانی موسیقی اور رقص سے بھی باخبر ہیں۔

وہ رقص بتاں اور سنہری الاپ   وہ گوری کی تانیں وہ طبلوں کی تھاپ

وہ دل پیٹنا ہاتھ پہ دھر کے ہاتھ   اچھلتا وہ دامن کا ٹھوکر کے ساتھ

میر حسن کی اس مثنوی کی سب سے بڑی خصوصیت روزمرہ محاورہ وگفتگو کا انداز ہے جو لکھنؤ کی دیگر مثنویوں سے اس کو الگ کرتی ہے۔ اس کی مثال ملاحظہ ہو۔

وہ گورا بدن اور بال اس کے تر   کہے تو کہ ساون کے شام وسحر

وہ اجلا سا میدان چمکتی سی ریت   اگھا نور سے چاند تاروں کا کھیت

لٹیں منہ پہ چھوٹی ہوئیں سر بہ سر   کہ بدلی ہو ماہ میں ادھر یا ادھر

فقط کان میں ایک بالا پڑا   کہے تو کہ تھا ماہ کا ہالہ پڑا

میر حسن کے اسلوب کی اسی خوبی کو دیکھتے ہوئے محمد حسین آزاد نے ''آب حیات'' میں لکھا تھا:

> ''کیا اسے سو برس آگے حالوں کی باتیں سنائی دیتی تھیں کہ جو کچھ کہا صاف وہی محاورہ اور وہی گفتگو ہے جو آج ہم تم بول رہے ہیں'' [۲۱]

لکھنؤ کی دیگر مثنویوں میں مصحفی کی ''جذبہ عشق'' کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے جس

میں لکھنؤمیں ہندو مسلم مشترکہ تہذیب وثقافت کے متعدد عناصر کو جا بجا برتا گیا ہے بلکہ کچھ جگہیں ایسی ہیں جہاں ہندو رسموں کا اس طرح مفصل بیان ملتا ہے گویا کہ جیسے یہ مسلم کلچر وثقافت کا ایک لازمی جزو رہی ہوں۔ مثلاً جب جوہری کی بیوی مر جاتی ہے تو کہتے ہیں۔

ڈال ارتھی پہ اس پری روکو
سر و عمل وبت سمن بُوکو
دم بدم رام رام مست کی سدا
جاتی تھی تا بہ گنبد خضرا [۲۲]

لکھنوی مثنویوں میں دکن وشمالی ہند کی مثنویوں کے برعکس الفاظ، تراکیب، اسالیب، تشبیہیں، استعارے، قصے، کہانیاں ان سب پر فارسیت کا غلبہ ہے۔ تاہم یہاں بھی ہم ہندو کلچر یا ہندوستانی مشترکہ ثقافت کی عکاسی دیکھتے ہیں۔ لکھنوی مثنویوں میں دیا شنکر نسیم اور مرزا شوقؔ کی مثنویوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ نسیم کی گل بکاولی یعنی ''گلزار نسیم''، لکھنوی مزاج ومعاشرت کی بڑی حد تک نمائندگی کرتی ہے۔ اگرچہ دیا شنکر نسیم خود ہندو تھے مگر انہیں اسلامی روایات اور تلمیحات سے بخوبی واقفیت تھی جس کا اظہار انہوں نے ''گلزار نسیم'' میں متعدد جگہوں پر اشعار کی صورت میں کیا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:

گل ہاتھ میں مثل دستِ بیضا
موسیٰؑ کا عصا ہے اژدہا ہے

واجب ہے ادائے حق مہماں
احساس کا عوض نہیں جز احساں

نسیم علم نجوم اور ہندوستانی موسیقی سے بھی میر حسن کی طرح واقف تھے اور اس کے علاوہ ملبوسات جو کہ ثقافت کے اظہار کا ایک اہم وسیلہ بھی سمجھے جاتے ہیں ان کے علم اور اہمیت کا بھی شعور رکھتے تھے۔ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں ۔

پشو از کنار حوض اتاری
شب کی پوشاک پہنی ساری

رات میں ساری پہن کر سونا لکھنوی معاشرت کا ہی حصہ ہوسکتی ہے جس میں ہندو کلچر اس قدر مدغم ہو چکا تھا کہ مسلم عورتیں بھی ساری پہنتی تھیں۔

''گلزار نسیم'' کی ایک اہم خوبی لکھنوی بیگمات کی زبان اور لب ولہجے کا استعمال ہے جو کہ لکھنوی تہذیب وثقافت کے مظہرات کے اظہار کا ایک اہم حصہ بھی ہے۔ جب بکاولی کا پھول چوری ہو جاتا ہے تو نسیم بکاولی کی حیرت و پریشانی اور تشویش کو کس خوب صورتی سے لکھنوی بیگمات کے روزمرہ اور ضرب المثل میں بیان کرتے ہیں وہ دیکھنے کے لائق ہے ۔

منہ دھونے جو وہ آنکھ ملتی آئی — پُر آب وہ چشم حوض پائی
دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا تھا — کچھ اور ہی گل کھلا ہوا تھا
تھرائی کہ کون لے گیا گل — جھنجھلائی کہ کون دے گیا جُل
ہاتھ گر اس پر پڑا نہیں ہے — بُو ہو کے تو گل اڑا نہیں ہے
ہے ہے میرا پھول لے گیا کون! — ہے ہے مجھے خار دے گیا کون!
بلبل تو بتا کدھر گیا گل؟ — سوسن تو بتا کدھر گیا گل؟

بیگماتی زبان کی اور زیادہ نکھری ہوئی صورت ہم مرزا شوق کی مثنوی ''زہر عشق'' میں دیکھ سکتے ہیں۔ جب ہیرو کی ماں ہیرو کی حالت زار دیکھ کر رنجیدہ ہوتی ہیں تو وہ

اندر ہی کڑھکتی ہیں اور بیگماتی زبان میں ہیروئن کو سلواتیں سنانا شروع کرتی ہیں۔ اس مثنوی سے ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو ؎

نہیں معلوم کون ہے وہ چھنال — کردیا میرے لال کا یہ حال
میرے بچے کی جو کڑھائے جان — سات بار اس کو میں کروں قربان
اللہ آمین سے ہم تو یوں پالیں — آپ آفت میں دل کو یوں ڈالیں

مجموعی اعتبار سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان سبھی داستانوں یعنی شمالی ہند کی نثری داستانوں اور لکھنؤ کی مثنویوں کے توسط سے ہندوستانی مشترکہ کلچر وثقافت Composite Culture کو مکمل نہ صحیح مگر بڑی حد تک ان کا احاطہ کرنے میں کامیابی ہوسکتی ہے اور اس مشترکہ کلچر وثقافت کا وہی رنگ ہے جو ایک طرف شمالی ہند میں بھگتی تحریک نے تو دوسری طرف سلاطین دکن کی کوششوں سے ہندو مسلم مشترکہ ثقافتی وتہذیبی اقدار کے اختلاط کے نتیجے کے طور پر سامنے آیا جس کو گنگا جمنی کلچر سے موسوم کیا گیا تھا۔ چنانچہ اردو کی نثری داستانیں اور مثنویاں تہذیب وثقافت کے اس گنگا جمنی سنگم کے دوش بدوش ترقی کی منازل طے کرتی رہی ہیں۔

حواشی

۱۔ میتھو آرنلڈ Mathew Arnold's Culture and Anarchy (1867)
بحوالہ Culture & Conflict Resolution by Kevin Auruch P. No.06

۲۔ A.L.Khoeber and C. Lluchohn,
Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions
بحوالہ Culture & Conflict Resolution by Kevin Auruch P. No. 6-7

۳۔ Ellingot Head Hunter by Renalolo Resalto

بحوالہ Preparing for Peace Conflict Transformation Across

Cultures by John Paul Lederach. P. No. 63

۴۔ کلارڈلیوی ستراس بحوالہ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات از گوپی چند نارنگ ص ۱۲۷

۵۔ C. Kluckhohn, Culture & Behaviour

بحوالہ Culture & Conflict Resolution by Kevin Auruch P. No. 6-7

۶۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ''جدیدیت کے بعد'' بحوالہ اردو ادب کا تہذیبی پس منظر از طارق سعید ص ۲۲

۷۔ بحوالہ ''اردو ادب کا تہذیبی پس منظر'' از طارق سعید

۸۔ ایضاً

۹۔ بحوالہ ''ادبی تنقید'' از پروفیسر محمد حسن ص ۱۷۷

۱۰۔ بحوالہ ''اردو کی نثری داستانیں'' از گیان چند جین ص ۹۱

۱۱۔ بحوالہ ''اردو کی نثری داستانیں'' از گیان چند جین ص ۱۹۳

۱۲۔ بحوالہ ''لکھنو کا دبستان نثر'' از ڈاکٹر عفت زرین ص

۱۳۔ بحوالہ Discovery of India by Jawaharlal Nehru P. No. 119

۱۴۔ بحوالہ ''تاریخ ادب اردو'' از جمیل جالبی

۱۵۔ بحوالہ ''دلی کی نثری داستانیں'' از علی عباس حسینی

۱۶۔ بحوالہ ''دلی کی نثری داستانیں'' از علی عباس حسینی

۱۷۔ بحوالہ ''لکھنو کا دبستان نثر'' از ڈاکٹر عفت زرین

۱۸۔ بحوالہ ''دلی کی نثری داستانیں'' از علی عباس حسینی

۱۹۔ بحوالہ ''اردو کی نثری داستانیں'' از گیان چند جین ص ۱۹۶

۲۰۔ بحوالہ ''باغ و بہار'' دیباچہ از میر امن دہلوی ص ۴

۲۱۔ بحوالہ ''آب حیات'' از محمد حسین آزاد ص ۲۶

۲۲۔ بحوالہ ''اردو ادب کا تہذیبی پس منظر'' از طارق سعید ص ۱۳۴

☆☆☆

حسرت موہانی کی ادبی صحافت

"اردوئے معلیٰ" کے آئینہ میں

ہندوستان میں ادبی و علمی صحافت حکمراں طبقہ یعنی انگریزوں کی خواہش سے معرض وجود میں آئی، جس کی شروعات دلی کالج کے پس منظر میں میکالے کے نظریات سے ہوئی، جو ایسے پڑھے لکھے نوجوانوں کا خواہستگار تھا جو رنگ و نسل میں تو ہندوستانی ہوں، مگر فکر و مذاق اور دل و دماغ کے اعتبار سے انگریز ہوں، گویا کہ ادبی صحافت کو حکومت کی سر پرستی ایک خاص مقصد یعنی انگریزی تہذیب و تمدن کو ہندوستانی تہذیب و تمدن پر حاوی کرنے کی غرض سے حاصل ہوئی تھی، تاہم اردو صحافت کے آغاز میں اور پھر عرصہ دراز تک اخبارات کی علمی اور غیر علمی، ادبی اور غیر ادبی زمروں میں تقسیم کا تصور تک نہیں پایا جاتا تھا۔

ادبی صحافت کی طرف پہلا قدم انیسویں صدی کے نصف آخر میں "تہذیب الاخلاق" کے اجرا کی شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ سر سید کی اصلاحی تحریک نے ہندوستانیوں کی نہ صرف تعلیمی و سیاسی میدان میں خدمت کی بلکہ زبان و علم و ادب اور صحافت کو بھی عظیم فائدے پہنچائے۔ سر سید نے اردو زبان کو ابہام و پیچیدگی سے نکال کر عام فہم، سادہ آسان بنانے کے ساتھ اس میں تنوع بھی پیدا کیا اور ہر قسم کے موضوعات کو بھی جگہ دی۔ مضمون نگاری کی اس نئی صنف نے بیسویں صدی میں

انشائیہ کے لیے زمین ہموار کی، جس کے آغاز سے ہی مختلف النوع معاشرتی، سیاسی اور ادبی واقعات رونما ہونے شروع ہوئے چنانچہ انہیں واقعات و حالات نے ادبی صحافت کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا۔ اس دور کی صحافت میں جو لوگ نمایاں ہوئے، وہ بیک وقت صحافی، ادیب اور قومی رہنما بھی تھے۔ ان شخصیتوں میں حسرتؔ موہانی، محمد علی جوہر، ظفر علی خان، غلام رسول مہر، سید سلیمان ندوی، نیاز فتح پوری، مولوی عبدالحق، ابوالکلام آزاد وغیرہ اہم ہیں۔ مگر ان سبھی نے کبھی بھی ادبی صحافی اور غیر ادبی صحافی کی اصطلاحات اپنے یا دوسرے صحافیوں کے بارے میں اپنی کسی بھی تحریر یا تقریر میں استعمال نہیں کیں۔

عبدالسلام خورشید نے اپنی کتاب ''صحافت پاکستان و ہند میں'' کے ایک مضمون بعنوان ''علمی اور ادبی صحافت'' میں تحریر فرمایا ہے:

> ''برصغیر پاک و ہند میں صحافت کا مقصد صرف یہ نہیں رہا کہ قارئین تک خبریں پہنچائے۔ صحافت کا ایک بڑا مقصد یہ بھی رہا کہ وہ لوگوں میں علم و ادب کو فروغ دے''۔

چنانچہ بیسویں صدی کے اکثر و بیشتر صحافیوں نے لوگوں میں علمی ادبی شعور پیدا کرنے انہیں سیاسی حالات سے واقف کرانے، مذاق عام کو صحیح کرنے کی متواتر کوششیں اپنے اخبارات میں مختلف ادبی و علمی مضامین کے توسط جاری رکھیں۔ ان صحافیوں میں سر فہرست نام حسرت موہانی کا لیا جاسکتا ہے جنہوں نے اپنے دو رسائل ''اردوئے معلیٰ'' اور ''تذکرۃ الشعر'' اور ایک اخبار ''مستقل'' جو پہلے روزنامہ، پھر سہ روزہ، پھر ہفتہ وار اور پھر ماہنامہ ہوا اور بعد میں ''اردوئے معلیٰ'' کا ضمیمہ بن گیا تھا کے ذریعہ اپنی

ادبی وصحافتی سرگرمیاں جاری رکھیں۔ خصوصاً ''اردوئے معلیٰ'' ایسا رسالہ تھا جس کے ذریعہ جذبۂ حیرت اور فکر آزادی کی جو شمع روشن کی اس نے ادب اور سیاست کو منزل کی راہ دکھائی کہ اسی بے باکی اور حق گوئی کے لیے ان کو صعوبتیں بھی جھیلنا پڑیں، جس کا اظہار انہوں نے اپنے شعر میں اس طرح کیا ہے۔

ہے مشق سخن جاری چکی کی مشقت بھی
یک طرفہ تماشا ہے حسرتؔ کی طبیعت بھی

حسرتؔ موہانی کی شخصیت میں بلا کا تنوع تھا، وہ بیک وقت ایک عاشق مزاج شاعر بے باک صحافی، نڈر سیاسی لیڈر، ممتاز عالم دین، ماہر فن کار، آزادی کے زبردست علمبردار صوم وصلواۃ۔۔کے پابند، عاشقِ رسولؐ اقتصادی نقطۂ نظر سے کمیونزم کے حامی اور جذباتِ عاشقی کے اعتبار سے بے حد رنگین مزاج تھے غرض کہ سبھی کچھ تھے۔

''اردوئے معلیٰ'' کی اشاعت سے پہلے حسرتؔ موہانی علمی و ادبی حلقوں میں کافی حد تک متعارف ہو چکے تھے، اپنے باغیانہ مزاج کی وجہ سے وہ ایم۔اے۔او کالج کے طلباء میں بہت مقبول تھے۔ان کا تعلیمی کیریر بہت تابناک تھا چاہتے تو اچھی سرکاری ملازمت اختیار کر سکتے تھے۔مگر انہوں نے ملازمت پر سیاست اور صحافت کو فوقیت دی۔ بی۔اے کا امتحان دے کر، نتیجے کا انتظار کیے بغیر ہی ''اردوئے معلیٰ'' کا Declaration داخل کر دیا۔ رسالہ کے نام کی شانِ نزول یہ تھی کہ وہ کالج میں بزم اردوئے معلیٰ کے معتمد تھے، اسی لیے انہوں نے اپنے رسالے کا یہی نام رکھنا پسند کیا۔

''اردوئے معلیٰ''، جس وقت شائع ہونا شروع ہوا، اس وقت اردو ادب میں جو رسالے چھائے ہوئے تھے، ان میں شررؔ کا ''دلگداز'' عبدالقادر کا ''مخزن''، زمانہ، نگار

اور ''معارف'' وغیرہ تھے۔ چونکہ ان رسائل کو ہندوستان کے تمام اہم ادباء وشعراء اور دانشوروں کا تعاون حاصل تھا' مگر حسرت نے اپنی افتادِ طبع اور جدت طرازی سے ''اردوئے معلیٰ'' کو ہندوستان کا مقبول ترین رسالہ بنادیا جس کا انہوں نے خود ایک جگہ ان الفاظ میں دعویٰ کیا ہے:

''ادبی حیثیت سے لاریب اردو کا کوئی بھی رسالہ ''اردوئے معلیٰ'' کا مقابلہ نہیں کرسکتا''۔

''اردوئے معلیٰ'' کے ادبی حصے میں ''درستیٔ مذاق'' کو ملحوظِ خاطر رکھا گیا تھا اور اس رسالہ کے پہلے ہی شمارہ جولائی ۱۹۰۳ء میں پہلے ہی صفحے پر اس کے اغراض ومقاصد کو شائع کیا گیا تھا۔

''اردوئے معلیٰ'' کی پالیسی کے ان تمام امور اور اعلانات کے سامنے ادب وشعر کا اپنا ایک واضح ومکمل نقطۂ نظر تھا۔

یہ رسالہ جولائی ۱۹۰۳ء سے مارچ ۱۹۴۲ء تک جاری رہا۔ اس چالیس سالہ زندگی میں کئی انقلاب آئے۔ مئی ۱۹۰۸ء سے ستمبر ۱۹۰۹ء تک اس کی اشاعت منقطع رہی۔

''اردوئے معلیٰ'' اردو زبان کا پہلا سیاسی اور ادبی رسالہ تھا۔ حسرت نے صرف سیاسی شعور بیدار کرنے میں ہی حصہ نہیں لیا بلکہ شروع ہی سے علمی اور سائنسی مضامین پر خصوصی توجہ دی' انگریزی تراجم' فلسفیانہ' اخلاقی' تیکنیکی مضامین کے علاوہ نظم ونثر' تنقید' انشائیے' ادبی چشمکیں' طویل اور مختصر افسانے بھی اس میں جگہ پاتے تھے۔ حسرت موہانی نے اردو کے قدیم ادبی سرمائے خصوصاً شعری سرمائے کی بازیافت بھی کی اور ادبی ذوق کی آبیاری میں نمایاں حصہ لیا' زبان اور بیان کی غلطیوں

پرٹو کا، معائب سخن گنائے، نو واردوں کو ہدایت کی اور اس طرح پوری ایک نسل کی ادبی تربیت کی۔

''اردوئے معلیٰ'' کو چند ہی شماروں کے بعد اپنے دور کے تمام اہم لکھنے والوں کا تعاون حاصل ہو گیا تھا، ان میں امداد امام آثر، شاد عظیم آبادی، سجاد عظیم آبادی، مولانا ابوالکلام آزاد، مولانا حالی، علامہ شبلی، امیر اللہ تسلیم، ڈاکٹر محمد اقبال، اکبر الہ آبادی، شوکت علی خان، عزیز لکھنوی، احسن الٰہی وغیرہ کی تخلیقات برابر شائع ہوتی تھیں۔ مولانا حسرت موہانی کا پورا کلام پہلے ''اردوئے معلیٰ'' میں شائع ہوا اور بعد میں اسے دواوین کی شکل دی گئی۔

''اردوئے معلیٰ'' نے اردو زبان کو معیاری اور مستند بنانے میں گراں قدر خدمات انجام دیں، حسرت موہانی نے مولانا حالی پر گرفت کی، پنجاب کے ادباء وشعراء سے معرکہ آرائی کی۔ بقول رشید احمد صدیقی:

> ''ادیب یا شاعر زبان کو بے تکلف استعمال کریں، لیکن زبان کی محبت اور حُسن میں فرق نہ آنے پائے اور سننے والے کو یہ نہ محسوس ہو کہ شاعر یا ادیب نے زبان کے کرتب یا اپنے کرتوت دکھائے ہیں''۔

حسرت موہانی کے یہاں نہ تو الفاظ یا فقروں کی تام جھام ہے اور نہ ہی جذبات کا بہت زیادہ ابال، چنانچہ ایک سنجیدہ صحافی ہونے کے ناطے ان کو پتہ ہے کہ کب، کہاں، کونسی اور کتنی بات کہنی ہے۔ یعنی کہ وہ Context سیاق کے اعتبار سے ہی اختصار وطوالت، ابہام وتوضیح کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ ادب اور صحافت گو کہ دو الگ الگ میدان ہیں۔ ایک میں اجمال ومحاسن ہیئت وتیکنیک کو سامنے رکھا جاتا ہے تو

دوسرے میں فقط واقعہ کا ہو بہو بیان ایک سیدھے سادے قدرے سپاٹ انداز
میں کیا جاتا ہے مگر دونوں میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ تخلیقیت Creativity
کا عنصر دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ پھر جب وہ ادبی صحافت کا معاملہ ہو تو یہ
Creativity دوچند ہوگی اور زبان کا ایک ایسا استعمال سامنے آئے گا
جو Defamiliar مگر چونکا دینے والا ہوگا۔ چنانچہ حسرت موہانی نے ان نکات کا
بڑی عمدگی سے ''اردوئے معلٰی'' میں لحاظ رکھا ہے جو معلوماتی بھی ہے اور اجمالی
صفات سے بھرپور بھی ہے۔ انہوں نے نہ صرف مشاہیر شعراء کے حالاتِ زندگی اور
انتخاب کلام شائع کیے بلکہ تحقیق و تجسس سے بہت سے ایسے شعراء کے حالات زندگی
اور کلام سے بھی اردو دنیا کو روشناس کرایا جو گوشۂ گمنامی میں پڑے ہوئے تھے اور اپنی
نپی تلی تنقید سے شعراء کے کلام کے افہام و تفہیم کے عمدہ مواقع فراہم کردیئے۔

انہوں نے اقبالؔ کے ابتدائی کلام پر سخت اعتراضات کیے اور حالیؔ کی قومی
شاعری کے کمزور پہلوؤں کا جائزہ لیتے ہوئے زبان کی غلطیوں کی نشاندہی
کی 'اردوئے معلٰی کے ۱۹۰۳ء کے اگست شمارہ میں صفحہ ۲۵ پر اس طرح لکھتے ہیں:

> ''بعض اخباروں کی رائے ہے کہ حالیؔ کی زبان کی
> لغزشوں پر ان کی قومی خدمات کے لحاظ سے اعتراض
> نہیں کرنا چاہیے لیکن مشکل یہ واقع ہوئی ہے کہ
> ہندوستان کا ایک حصہ بدقسمتی سے ان کی پیروی کو باعث
> فخر سمجھتا ہے اور جو کچھ خواجہ صاحب کے قلم سے نکلتا ہے
> اس کو صحیح قرار دیتا ہے' ایسی حالت میں اگر ان سے
> زبان کی کوئی غلطی سرزد ہو تو اس سے چشم پوشی کرنا گویا

دیدہ و دانستہ ایک حصہ ملک کی زبان کو خراب کرنا ہے"۔

حسرت موہانی ایک رچا ہوا تنقیدی شعور رکھتے تھے جس میں غیر جانبداری و محققانہ فراست کا عمل و دخل شامل تھا۔ چنانچہ انہوں نے متقدمین شعراء اور اپنے دور کے شعراء سبھی کو اپنے "اردوئے معلیٰ" میں جگہ دی۔ شاہ حاتم، مظہر جان جاناں، قائم رنگین، سودا، مصحفی، مجروح، امیر اللہ تسلیم، اصغر علی خاں تبسم، غالب، مومن، بہادر شاہ ظفر اور ظہیر دہلوی وغیرہ ان کے مضامین بڑے تحقیقی اور قابل قدر ہیں۔ قائم اور مصحفی کو تو لوگوں نے بالکل ہی فراموش کر دیا تھا۔ مگر حسرت نے ان کی خوبیوں کو اچھے انداز میں بیاں کر کے انہیں صحیح معنوں میں زندہ کر دیا۔ "آب حیات" میں محمد حسین آزاد کی انشاء پردازی اور سحر طرازی کی وجہ سے بعض اہل کمال کی عظمت عام نگاہوں سے روپوش ہو گئی تھی، حسرت نے انہیں ان کا حق دلوایا، غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیے کے چند معیار لوگوں کے سامنے رکھے، مجروح کے تذکرہ کے بارے میں اردوئے معلیٰ ۱۹۰۵ء میں اگست کے شمارے میں ایک جگہ یوں لکھتے ہیں:

> "شاعری اور استادی کا صرف یہی کمال نہیں ہے کہ مضمون بلند ہو اور زبان صحیح یا ردیف کھلتی ہوئی ہو اور قافیہ تازہ، بلکہ ان سب باتوں کے علاوہ سب سے بڑی خوبی جو سب سے بڑھ کر مشکل لیکن سب سے زیادہ قابل لحاظ ہے وہ انتخاب الفاظ سے متعلق ہے"۔

ایک رچے ہوئے ادبی شعور کے باوجود حسرت کا نئے تقاضوں کا قائل ہونا تازگی، جدت اور تجربات کی قدر کرنا یہ صاف طور پر ظاہر کرتا ہے کہ ان کا تنقیدی شعور کتنا بڑھا ہوا تھا۔ حسرت موہانی Comparative Study کے تحت جب غالب، مومن اور ذوق کی شاعری کی تفہیم و تنقید کرتے ہیں تو ان کی رائے ہے کہ اردو شاعری کے لحاظ

سے (یعنی شاعری کے فن) کے اعتبار سے ذوقؔ کا درجہ غالبؔ سے اور غالبؔ کا درجہ مومنؔ سے بلند ہے لیکن درد وتاثیر کے لحاظ سے مومنؔ کا کلام غالبؔ سے افضل اور ذوقؔ سے افضل تر ہے۔ حسرتؔ کے خیال میں فارسیت، سہل ممتنع، خوشنما تراکیب، بیان کے مقابلہ میں مضمون کا خیال غالبؔ، مومنؔ کے یہاں مشترک ہے، مومنؔ کی افتادی سے وہ دو چیزوں کی وجہ سے قائل تھے، اول تو ان کی خصوصیت انداز، دوسرے فارسی مذاق اور ترکیبوں کی آمیزش جس کی وجہ سے ان کے کلام میں ایک خاص وقعت پیدا ہوگئی ہے جس کی مثال سوائے غالبؔ کے اور کسی کے کلام میں نہیں ملتی۔

اس طرح حسرتؔ موہانی کے ''اردوئے معلیٰ'' نے اردو شعر و ادب میں صحت مندر رجانات پیدا کرنے کے لیے پیہم کوششیں کیں اور اپنے مفید وکار آمد اصول اور نظریے پر کاربند رہتے ہوئے کسی بھی ممتاز ادبی شخصیت کی پرواہ نہ کی، خواہ وہ الطاف حسین حالیؔ اور علامہ اقبالؔ ہی کیوں نہ ہوں۔ بلاشبہ یہ حسرتؔ کی بیش بہا خدمت ہے جیسا کہ سرورؔ صاحب نے بھی لکھا ہے:

> ''حسرتؔ نے ''اردوئے معلیٰ'' کے ذریعہ اردو زبان کی
> جو گراں قدر خدمت انجام دی ہے، وہ ہماری تاریخ میں
> سونے کے حروف سے لکھے جانے کے قابل ہے''۔

بہرصورت ہم برجستہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ حسرتؔ موہانی نے جس طرح بیک وقت شعر وادب اور سیاست کے آئینہ میں ہندوستانی مسلمانوں کی خدمت صحافت کے ذریعہ کی ہے۔ اس کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا مقابلہ نہ تو شاید ان کے دور ہی میں کوئی صحافی کرسکا اور نہ ہی اس دور میں بھی کوئی ان کی مثال آسانی سے ڈھونڈی جاسکتی ہے۔

☆☆☆

نظم ــــ فلسفہ و مذہب

ایک خاص نقطۂ آغاز

یہ آفتاب کیا یہ سپہرِ بریں ہے کیا
سمجھا نہیں تسلسلِ شام و سحر کو میں

اپنے وطن میں ہوں کہ غریب الدیار ہوں
ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں

کھلتا نہیں ہے میرے سفرِ زندگی کا راز
لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں

حیراں ہے بوعلی کہ میں آیا کہاں سے ہوں
رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں

جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

"فلسفہ و مذہب" بال جبریل کی ابتدائی نظموں میں سے ایک ہے یہ اقبال کی شاعری کا ایسا دور تھا جب ان کے اندر کا فلسفی بار بار ابھر کر مابعد الطبیعات کی کبھی نہ نظر آنے والی حقیقتوں کی تلاش و جستجو کے ساتھ ساتھ وجود کی بحث اور کائنات کی اصل (ماٰخذ) تک پہنچنے کی سعی و جستجو میں سرگرداں عمل رہتا ہے۔

افلاطون نے کہا تھا کہ فلسفہ ایک ایسا علم ہے جس کی ابتداء بھی حیرت سے ہوتی ہے انتہا بھی، علم فلسفہ کی ابتداء ہی وجود کی بحث سے ہوتی ہے۔ یعنی کہ ازل سے کس چیز کا وجود تھا اگر کچھ ہے تو اس کے ہونے کا کیا مطلب ہے؟ کیا وجود کا وجود کی حیثیت سے علم ہو سکتا ہے؟ کیا وجود کی ماہیت علم کی رسائی سے پرے ایک سربستہ راز ہے؟ چنانچہ علم منطق کے اعتبار سے ان تمام سوالات کو سمجھنا اور پھر ان کا جواب دینا بہت ہی مشکل ہے چنانچہ ایک فلسفی عموماً اپنی پیدائش اور اپنی اصل (مآخذ) پر متحیر ہوتا ہے۔ اس کے بعد وہ اپنے اطراف واکناف کی دنیا، کائنات میں شامل بڑے بڑے فطری مظاہر، آفتاب، چاند، ستارے وغیرہ اور گردشِ ایام پر غور وفکر کرتا ہے اقبالؔ اردو کے پہلے شاعر فلسفی تسلیم کیے جاتے ہیں جنہوں نے شاعری کو اپنے نظام فکر کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا لیکن بنیادی طور پر ایک فلسفی ہونے کے ناطے ان کے اندر بھی تشکیک و تجسس اور اضطراب جیسے عوامل کارفرما ہیں جن کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ بھی عام فلسفی کی طرح پوچھ ہی بیٹھتے ہیں کہ۔

یہ آفتاب کیا یہ سپہرِ بریں ہے کیا
سمجھا نہیں تسلسلِ شام و سحر کو میں
اپنے وطن میں ہوں کہ غریبُ الدّیار ہوں
ڈرتا ہوں دیکھ کے اس دشت ددر کو میں

گویا کہ فلسفی اپنے وجود کے ساتھ ساتھ کائنات کے ہر ذرے پر غور کرتا ہوا اس کی اصل حقیقت تک پہنچنے کی جستجو میں اپنے ذہن کو مشقت سے دوچار کراتے ہوئے اپنی اس بے چینی واضطراب میں مزید اضافہ کا باعث بنتا جاتا ہے۔ فلسفی کی اس بے قراری و اضطراب کو بڑی حد تک سائنس کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب وہ یہ بتاتا ہے

کہ اس کا وجود مادہ سے مآخوذ ہے چونکہ سائنس بھی علمِ فلسفہ کی طرح عقل و محسوسات (Sensations) پر انحصار رکھتا ہے اور عقلی تقاضے کی رو سے بھی وجود کی اصلیت مادہ ہے مگر فلسفی کو سائنس بھی زیادہ دیر تک مطمئن نہیں کر سکتا، گو کہ مادہ سے متعلق سائنس کے نظریہ پر فرانس کے ایک مشہور فلسفی آگسٹے گانٹ نے اپنے فلسفہ کی اساس رکھتے ہوئے اس کو "Pecloulen" نام دے کر متعدد فلسفیوں کو اپنا ہم خیال بناتے ہوئے مادہ کو ہی اصل قرار دیا۔ مگر ان کا یہ نظریہ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ اقبالؔ نے فوراً اس نظریہ کو رد کرتے ہوئے "Pecloulen" کو فلسفی کی اپنی ذہنی اختراع پر محمول کر دیا۔ اس لیے اقبال کی تلاش و جستجو قائم رہی۔ اقبالؔ اگر چہ نطشے سے بے حد متاثر رہے ہیں، خاص کر نطشے نے جب انسان کی آرزو کو اہمیت دیتے ہوئے اس تک پہنچنے کی جدوجہد کو زندگی کی حرارت سے تعبیر کیا، تو اقبال کو ان کا نظریہ اتنا متاثر کر گیا کہ انہوں نے نطشے کی ''آرزو'' پر ہی اپنے ''نظریۂ خودی'' کی بنیاد رکھی، مگر اقبال اور نطشے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ جہاں نطشے نے (نعوذ باللہ) خدا کے مر چکنے کا اعلان کرتے ہوئے قہاریت کو ہوا دی، وہیں اقبال نے فلسفہ کو مذہب کی عینک سے دیکھنے کی کوشش کی، مذہب یہ بتاتا ہے کہ دنیا میں جو بھی چیزیں موجود ہیں ان تمام کو وجود میں لانے والی ایک ذاتِ واحد ہے جو Supreme Power کہلاتی ہے، یہی تمام مذاہب کا بنیادی عقیدہ ہے، ان مذاہب کا بھی جو توحید کے قائل نہیں ہیں۔ مگر خود یہ Supreme Power آئی کہاں سے یہ سربستہ راز ہے!

چنانچہ اقبال مذہب سے وابستگی کے باوجود اس کائنات اور اس میں شامل چیزوں پر جب غور و فکر کرتے ہیں تو وہ بھی کسی حد تک تشکیک اور بڑی حد تک تجسّس کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایک طرف کائنات کے اسرار و رموز اور دوسری طرف

مابعدالطبیعات کی غیر محسوس حقیقتوں کی تلاش و جستجو' یہ ایسے محاذ ہیں۔ جن پر اقبال تن تنہا معرکہ آراء ہیں۔ ایسے میں خوف' ڈر وحشت جیسے جان لیوا احساسات ان کو مغلوب کرنے کی اس قدر سعی کرتے ہیں کہ اقبال کا اپنے اطراف سے اجنبیت کا احساس مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

اپنے وطن میں ہوں کہ غریبُ الدّیار ہوں

ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں

یہ تمام محسوسات محض فلسفی ہونے کے ناطے ہی اقبال کے اندر موجزن ہیں۔ انہیں کوائف کی وجہ سے وہ مائل بہ تحقیق ہو کر سراپا استفسار بن جاتے ہیں' کیسے یہ آفتاب ہر روز تسلسل کے ساتھ صبح طلوع اور شام کو غروب ہوتا رہتا ہے؟ کیا راز ہے اس میں؟ اسی طرح یہ کائنات ایسی ہے کہ اس میں فطری اشیاء بہ درجۂ اتم موجود ہیں کہیں خوبصورت اور کہیں ہیبت ناک اور جہاں ان خوبصورت چیزوں یعنی قدرت کی صناعی و کاریگری کو دیکھ کر دل بے ساختہ ان کی طرف مائل ہو کر قدرت کے حسن کا قائل ہو جاتا ہے' وہیں اس میں شامل ہیبت ناک چیزوں کو دیکھ کر اس کے اندر خوف و ہراس اور وحشت پیدا ہو کر اس کو تمام چیزوں سے خائف و متنفر کر دیتی ہے۔ چنانچہ ان ملی جلی کیفیات سے دوچار ہو کر انسان کے اندر اس کائنات کے تئیں تجسس و تشکیک اور اجنبیت کا احساس ابھرنا ایک فطری امر ہے۔ اقبالؔ نے اپنی اسی کیفیت کا اظہار اس مصرع میں کیا ہے ۔

ڈرتا ہوں دیکھ دیکھ کے اس دشت و در کو میں

جب اقبالؔ کسی حد تک خود کو ان تمام چیزوں سے مانوس کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور انہیں یہ یقین ہو جاتا ہے کہ یہ دنیا ان کے لیے قطعی اجنبی نہیں ہے بلکہ ان کو ان ہی تمام چیزوں کے بیچ اس دنیا میں رہنا ہے۔ تب ایک اور الجھن انہیں گھیر لیتی ہے

اور وہ بے ساختہ اس کا اظہار بھی کر دیتے ہیں۔

کھلتا نہیں ہے میرے سفرِ زندگی کا راز

لاؤں کہاں سے بندۂ صاحب نظر کو میں!

زندگی کو عموماً شعراء سفر سے تعبیر کرتے ہیں کیونکہ دنیاوی زندگی کم مدت کی ہوتی ہے مگر زندگی میں انسان کا داخل ہو جانا اور پھر یہاں سے نکلنا یہ ایسا معاملہ ہے جو بے اختیاری ہے کیونکہ اس میں انسان کی اپنی منشاء و مرضی شامل نہیں ہوتی ہے۔ بلکہ یہ منشاء قدرت پر منحصر ہوتا ہے' چنانچہ اس سچائی کے مدِ نظر ایک دانشمند انسان ضرور اس بات کو سوچتا ہے کہ آخر اس کی زندگی کے اس سفر کے پیچھے کیا راز پوشیدہ ہے یا بہ الفاظ دیگر اس کا اس زندگی میں آنا بلا مقصد تو نہیں ہوگا۔ چنانچہ اس راز تک رسائی کے لیے اقبالؔ کسی صاحب نظر کے منتظر ہیں۔ یہ صاحب نظر کوئی بڑا فلسفی بھی ہو سکتا ہے اور کوئی مرشد بھی ہو سکتا ہے۔ جہاں تک کسی فلسفی کے ہو سکنے کا تعلق ہے اس کا کم ہی احتمال ہے کیونکہ اقبالؔ کسی بھی فلسفی کے نظریے سے مکمل طور پر متاثر نہیں ہوئے ہیں۔ جس کی وجہ یہی ہے کہ اکثر و بیشتر فلسفی قہاریت کے ہی شکار رہے ہیں اور اقبالؔ اس لیے بھی کسی فلسفی سے پوری طور متفق نہیں ہو پائے کہ فلسفہ کا دار و مدار پوری طور پر ''عقل'' پر ہوتا ہے اور بقول اقبالؔ عقل محض کسی حد تک ہی ''حق'' تک پہنچنے میں انسان کی معاونت کر سکتی ہے لیکن 'دل' اگر چہ تربیت یافتہ ہو تو وہ عشق کے توسّط سے ''حق'' تک رسائی حاصل کر سکتا ہے اسی لیے اقبالؔ یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

وہ پرانے چاک جن کو عقل سی سکتی نہیں

عشق سیتا ہے انہیں بے سوزن و تار رفو (غزل۔ارمغان حجاز)

لیکن اس کے لیے وہ صاحب نظر کے متلاشی ہیں بقول اقبالؔ۔

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
تیرا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

کیونکہ "عقل"، محض معلومات کو ہی علم گردانتی ہے اور علم ایک ایسا بے کراں سمندر ہے جس کو پاٹنے کے لیے عقل ناقص و نامکمل ہے حتیٰ کہ اس میں انسان کے قلب و نظر بھی شریک نہ ہوں اور جب "دل" اس تلاش میں شریک ہو جاتا ہے تو یہ محض تعقل نہیں رہتا بلکہ "عقل و دل" کی یکجائی ہی تفکر کو جنم دیتی ہے اور تفکر جب توکل میں تبدیل ہو جاتا ہے تو یہ سچا عاشق (متلاشیِ حق) غواص کی مانند اس سمندرِ بے کراں میں کود پڑتا ہے اور گہرا نایاب تک پہنچ کر ہی دم لیتا ہے اور اصل دانائی و حکمت اسی میں مضمر ہے اسی لیے اقبالؔ کہتے ہیں ۔

الفاظ کے پیچوں میں الجھتے نہیں دانا
غوّاص کو مطلب ہے صدف سے کہ گہر سے

گویا کہ جو شخص مائل بہ تحقیق ہوگا جس کو حق کی تلاش و جستجو ہوگی۔ اس کو فقط علم (معلومات) پر ہی قانع نہیں رہنا ہے بلکہ علم کے ساتھ ساتھ عشق کا ہونا بھی لازمی ہے چنانچہ یہ غواص عشق کے اس دریا میں ہمہ وقت غوطہ زن رہتا ہے اسی لیے اقبالؔ اس کے حق میں دعا گو بھی ہوتے ہیں کہ ۔

غواصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو
ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

بہر حال فلسفہ و مذہب میں وہ اس صاحب نظر کے متلاشی ہیں جن کے توسّط سے وہ غواصِ محبت بننے کی خواہش رکھتے ہیں، کیونکہ فقط فلسفہ کے راستے سے وہ حقیقت تک پہنچنے کا یقین نہیں رکھتے ورنہ وہ کبھی یہ نہ کہتے ۔

یا مُردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار

جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے! (نظم فلسفہ۔ضربِ کلیم)

وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ فلسفہ سوائے حیرت وتشکیک کے انسان کو کوئی اطمینان بخش سوچ دینے سے قاصر ہے یہی وجہ ہے کہ آج تک جتنے بھی فلسفی گزرے ہیں وہ وجود کی بحث سے خود کو کبھی آزاد نہیں کر پائے جیسا کہ اسی نظم کا یہ شعر ہے۔

حیراں ہے بوعلی کہ میں آیا کہاں سے ہوں!

رومی یہ سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں؟

بوعلی سینا جن کو ابن سینا بھی کہتے ہیں، ایک مشہور فلسفی خطیب اور ریاضی داں گزرے ہیں، مگر وہ بھی ہمیشہ اسی بحث میں الجھے رہے کہ انسان کے وجود کا اصل مآخذ کیا ہے، یا انسان کی اصل حقیقت کیا ہے یہ کہاں سے اس دنیا میں آیا وغیرہ یہ ایسے سوالات ہیں، جن کا آج تک عقل کوئی معقول جواب نہ دے پائی مگر ان کے برعکس مولانا جلال الدین رومؔی جنہیں اقبالؔ بعد میں اپنا روحانی مرشد ماننے لگے تھے، وہ کبھی بھی وجود کی بحث میں نہ الجھے جس کا اعتراف اقبالؔ اپنے ان اشعار میں کرتے ہیں۔

کہتا ہے مگر ہے فلسفۂ زندگی کچھ اور

مجھ پر کیا یہ مرشدِ کامل نے راز فاش

با ہر کمال اند کے آشفتگی خوش است

ہر چند عقل کل شدۂ بے جنوں مباش

یعنی کہ اگر عقلِ کل بھی ہوگی تب بھی اس کائنات کی گتھی کو نہیں سلجھایا جا سکتا ہے۔ حتیٰ کہ اس میں تربیت یافتہ دل کی کارگزاریاں بھی شامل نہ ہوں اور حقیقی معنوں

میں وہی دانا ہے جو بجائے اپنے وجود کی حقیقت پر غور کرنے کے اس چیز کی فکر کرے کہ اس کے وجود کا مقصد کیا ہے یعنی کہ اگر انسان کو اس دنیا میں بھیجا گیا ہے تو کس مقصد کے تحت، اس پر کیا کیا ذمہ داریاں عائد کی گئی ہیں اور اس کا انجام کار کیا ہے جس کی طرف اقبالؔ اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کرتے ہیں۔

خردمندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتداء کیا ہے

کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں میری انتہا کیا ہے

گویا کہ اقبالؔ محض فلسفی نہ تھے بلکہ ان کی عقل فکر میں تبدیل ہو چکی تھی، مگر انہیں ابھی کسی وکیل کی ضرورت تھی چنانچہ اس مقام پر آ کر وہ اپنی اس ضرورت کا اظہار ایک بے ضرر خواہش کی صورت میں فلسفہ و مذہب کے آخری شعر میں یوں کرتے ہیں۔

جاتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہرو کے ساتھ

پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

یعنی کہ اقبالؔ بحیثیت فلسفی چاہے نطشے ہوں یا ابن سینا کے ساتھ شامل ہو کر حقیقت کی جستجو میں سرگردانِ عمل رہے، جہاں انہوں نے بھی اول اول عقل و خرد کو اپنا معاون و معارف مان کر تشکیک و تجسس کے زیرِ اثر اپنے وجود کو زیر بحث لانا چاہا لیکن بہت جلد انہیں اس حقیقت کا احساس ہو گیا کہ حق کی جستجو ایسی ہے جہاں انسان کی معاونت صرف عقل نہیں کر سکتی یہ ایسا راستہ ہے جس پر چلنے کے لیے ایک راہبر کی ضرورت ہے، جس کی تقلید میں منزلِ مقصود تک پہنچنا قدرے آسان ہو سکتا ہے ورنہ بھٹکنے کا احتمال رہتا ہے۔ چنانچہ اپنی اس خواہش کا اظہار اقبالؔ نے اپنی متعدد نظموں اور غزلوں کے اشعار میں بارہا کیا ہے خصوصاً اپنی ایک نظم 'صوفی' میں کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا

میری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا

تخیلات کی دنیا غریب ہے لیکن

غریب تر ہے، حیات و ممات کی دنیا

عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تری

بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا

چنانچہ اس دور کا اضطراب و بے چینی تلاش و جستجو ان کے اس شعر سے بھی ہویدا ہے۔

ڈھونڈتا پھرتا ہوں اے اقبالؔ اپنے آپ کو

آپ ہی گویا مسافر، آپ ہی منزل ہوں میں

جیسا کہ ایک عربی منقولہ بھی ہے۔ مَنْ عَرَفَ نَفْسَہ، فَقَدْ عَرَفَ رَبَّہ، یعنی جس نے خود کو جان لیا اس نے خدا کو پہچان لیا اور خود کو پہچاننے کے لیے محض تعقل کافی نہیں، اس کے لیے تربیت یافتہ دل چاہیے اور دل کی تربیت صاحبِ نظر کے بغیر ممکن نہیں جیسا کہ مولانا رومیؔ نے کہا ہے۔

گر تو سنگِ خارہ مرمر شوی

چوں بہ صاحب دل رسی گوہر شوی

چنانچہ خود سے خدا تک کے اس پورے سفر میں رہنمائی کرنے والی ذات کسی مرشدِ کامل کی ہی ہو سکتی ہے جب خوب تلاش و جستجو، انکساری و عاجزی کے بعد اقبالؔ کا تعلق مولانا رومیؔ سے پیدا ہو جاتا ہے تو گویا اقبالؔ کا تعقل ایک منضبط و جامع تفکر میں تبدیل ہو جاتا ہے جہاں وہ نطشے جس سے بڑی حد تک متاثر تھے کے نظریے کو فی الفور رد کر جاتے ہیں۔

حریف نکتۂ توحید ہو سکا نہ حکیم
نگاہ چاہیے اسرار لا الہ کے لیے

مگر مولانا رومؔی سے تعلق پیدا ہونے سے پہلے جوان کا نظریہ اس کائنات اور اس میں شامل موجودات کے تئیں تھا، وہ بقول اقبالؔ خام تھا ناقص تھا، کیونکہ اس کا انحصار بھی عام فلسفیوں کی طرح محض عقل پر تھا۔ جس کا انکشاف وہ اپنی ایک نظم بعنوانِ رومؔی میں یوں کرتے ہیں ۔

غلط نگر ہے تری چشم نیم باز اب تک
ترا وجود تیرے واسطے ہے راز اب تک
ترا نیاز نہیں آشنائے ناز اب تک
کہ ہے قیام سے خالی تری نماز اب تک
گستہ تار ہے تیری خودی کا ساز اب تک
کہ تو ہے نغمۂ رومی سے بے نیاز اب تک



شہ زور کاشمیری کی نظم

"پری محل" کا تجزیاتی مطالعہ

عموماً شاعر دو طرح کے ہوتے ہیں' ایک وہ جو حد سے زیادہ حساس' جذباتی اور انتہا پسندی کی بنا پر حالات وواقعات سے فوراً متاثر ہو کر یا تو قنوطیت کے شکار ہو جاتے ہیں یا پھر رومانی تحفظ میں بہت آگے تک نکل آتے ہیں ان کا ردعمل بھی شدید ہوتا ہے اور دوسری قسم کے شاعر ایسے ہوتے ہیں جو اپنی حساسیت کو صحیح ومعتدل پیرایے میں پروان چڑھنے دیتے ہیں اور اپنے تخیل ووجدان' فکر وبصیرت کی مدد سے اور پھر الفاظ کے منظم ومتوازن انتخاب کی بدولت اپنی شاعری کو نہ صرف اپنے دور کے حالات وواقعات کی ترجمانی کے لیے وقف کرتے ہیں بلکہ وہ ایک صدی آگے کے رجحانات ومیلانات سے بھی کماحقہ واقف کراتے ہیں اور آنے والے متنزلزل و نا مساعد حالات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بھی بخشتے ہیں ۔ایسے شعراء میں بلا شبہ سرفہرست اقبالؔ کا نام آتا ہے۔ جنہوں نے شاعری میں آمد و اورد' فن ومقصد' فکر و عمل' وجدان وتخیل' ہیئت ومواد میں توازن قائم کر کے اس کو فقط مسرت کے سامان تک ہی محدود نہ رکھا۔ بلکہ اس کو انسانی تعقل Intellect سے مس ہونے کا موقعہ فراہم کیا۔ گو کہ ان سے پہلے غالبؔ نے بھی بڑی حد تک شاعری میں فلسفہ کو جگہ دی تھی مگر اقبالؔ نے دل ودماغ کے مابین ایک ایسا رشتہ قائم کیا کہ شاعری محض احساس نہ رہی بلکہ اس میں

زندگی کے تجربات، روحانی قوت، جذبے کی حرارت اور سب سے اہم ذوقِ مطالعہ کائنات اور عمل کی ضرورت کو شامل کر کے اس کو فن سے ماوراعلم کی حدود میں داخل کر کے اس کی وقعت میں اضافہ کیا۔ اقبالؔ نے ایک خاص نظریۂ حیات متشکل دیا جس میں فقط اظہار ذات کا مسئلہ باقی نہ رہا بلکہ جس نے ایک اجتماعی لاشعور کی صورت اختیار کر کے پوری انسانیت اور اس کی بقاونشو ونما کو شعری اظہار کا محور تسلیم کیا اقبالؔ کی انہیں خوبیوں کی بدولت ان سے آگے آنے والی نسلوں نے ان کا تتبع کیا۔ فیضؔ کی شاعری اس کا بین ثبوت ہے۔

جہاں تک ریاست جموں وکشمیر کا تعلق ہے تو اقبالؔ کے کشمیر الاصل ہونے کی وجہ سے یہاں کے متعدد اردو شعراء ان کی شاعری سے بے حد متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ شہ زور کاشمیری، رسا جاودانی، شوریدہ کاشمیری، غلام رسول نازکی، حامدی کاشمیری اور حکیم منظور کے نام اس ضمن میں لیے جاسکتے ہیں۔ جنہوں نے ریاست میں اردو شاعری کو فروغ دینے میں ابتدائی رول ادا کیا ہے۔ ان سبھی میں شہ زور کاشمیری کا نام اس بنا پر خصوصیت کے ساتھ لیا جاسکتا ہے کہ سیماب اکبرآبادی سے تلمذ حاصل کرنے کے باوجود وہ اقبالؔ کو اپنا آئیڈیل مانتے تھے۔ ان کی غزلوں میں اگر چہ سیماب اکبرآبادی کے اثرات نظر آتے ہیں مگر ان کی نظموں میں اقبالؔ کی شاعری کا عکس نمایاں طور پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ ان کی نظموں میں بھی تغزل کی خوبی موجود ہے جیسا کہ سید سلیمان ندوی نے ان کو ایک خط میں لکھا تھا:

> ”آپ کے کلام میں اقبالؔ کی روح بولتی ہے اس لیے آپ کو
> کشمیر کا اقبالؔ کہا جاسکتا ہے“[1]

پروفیسر عبدالقادر سروریؔ، شہ زورؔ کاشمیری کی نظموں کے مجموعہ کیفِ عزم کے پیش لفظ

میں یوں رقم طراز ہیں:

''اقبالؔ شہ زورؔ کے پیر معنوی ہیں۔ان پر انہوں نے ''حکیم الامت'' کے عنوان سے ایک نظم لکھی جو دراصل اقبالؔ کی شاعری کے اعجاز اور پیام کی تفسیر ہے'' [۲]

حکیم الامت مرحوم آشنائے راز
تھی جس کی فکر کے طائر کی عرش تک پرواز
وہ دردِ عجز کے درماں کا ماہر مشرق
وہ اک مفکر اعظم، وہ شاعر مشرق

تاہم اقبالؔ کی شاعری کی اس پذیرائی اور ان سے متاثر ہونے کے باوجود شہ زورؔ کاشمیری نے ایک غیر جانبدار ناقد کے بھی فرائض انجام دیئے ہیں۔ان کی ایک نظم بعنوان ''نکتہ چین'' میں اقبالؔ بھی بقول پروفیسر عبدالقادر سروری ان کے قلم کی زد سے نہیں بچا۔

تیرے دل کو تلاش انبساط و کیف ہے لیکن
میرا دل ڈھونڈتا رہتا ہے سختیِ غم و آلام
نہ رکھ تنقید کے معیار پر نقدِ سخن میرا
کہ تو شاعر نہیں ہے بلکہ اک گنجینۂ اوہام
میں ہوں پیغمبر شعر و سخن روزِ ازل ہی سے
بتادوں تجھ کو یہ رازِ نہفتہ بھی، جگر کو تھام
ہے اس رشتہ سے تخلیق معانی میرے زیرِ دام

اس میں شاعرانہ تعلّی بھی ہے مگر ساتھ ہی اپنی فکر و وجداں اور دنیاوی بصیرت و روحانی

بشارت کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔ اقبالؔ فلسفی تھے اس لیے منطق اور تعقل کے رستے مطالعۂ کائنات میں شامل ہوتے ہیں گو کہ مولانا روم سے روحانی وابستگی کی بنا پر بہت آگے نکل آئے تھے اسی لیے ان کو کہنا پڑا تھا۔

وہ پرانے تار جن کو عقل سی سکتی نہیں
عشق سیتا ہے انہیں بے سوزنِ تار رفو

تاہم شہ زورؔ کاشمیری یہ کہتے ہیں کہ میرا عشق سوا ہے کہ مجھے خالقِ کائنات تک پہنچنے کے لیے فلسفہ کو ڈھال نہیں بنانا پڑا ہے۔ بہر حال یہ تو طے ہے کہ شہ زورؔ کاشمیری نے اقبالؔ کی شعری کائنات اور فکری نظام سے بہت سی چیزیں مستعار لیں ہیں۔ جس میں ان کی شعوری کوشش کا بھی بڑی حد تک دخل تھا۔ پروفیسر عبدالقادر سروریؔ کہتے ہیں:

"شہ زورؔ سے کشمیر کی باتیں سننے میں ہم کو ایک عرفان سا حاصل ہوتا ہے۔ لیکن ان کی شعری کائنات کشمیر ہی تک محدود نہیں ہے۔ ان کا شعور پورے برصغیر سے ربط رکھتا ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر شاعر کے زمان و مکاں کے تعلقات اس کو اس بات کا احساس دلاتے ہیں کہ وہ ایک وسیع دنیا کا ساکن ہے۔ خود اس کے اطراف کی دنیا انسانوں کے بے شمار نمونوں سے بھری پڑی ہے، ان سب کے مطالعے کے لیے نہ اس کے پاس وقت ہے اور نہ موقع، تاہم جو نمونے اس کے ذہن سے ربط پیدا کرتے ہیں۔ ان میں شاعر، اہل خرد، مصور، لیڈر، مرد مجاہد اور صاحبِ اختیار کے

ساتھ کسان، ملازم بھی ہے اور ہر ایک کی ایک انفرادیت ہے
اور یہ انفرادیت، شاعر کو وقتاً فوقتاً متاثر کرتی رہی ہے" [۳]

شہ زور کاشمیری نے جس دور میں شاعری کا آغاز کیا وہ اردو و دیگر عالمی ادبیات میں اشتراکی نظریات کی یلغار کا دور تھا اور ہر پڑھا لکھا شخص اس تحریک سے وابستگی پر فخر محسوس کرتا تھا مگر شہ زور کاشمیری نے ترقی پسند نظریات کا اظہار کبھی بھی جذباتی انداز میں نہ کیا گو کہ ان کی شاعری میں طبقاتی کشمکش اور مظلوم طبقے کے استحصال اور بے بسی کی کہانی بھی موجود ہے مگر انہوں نے اپنی شاعری کو اشتراکیت کی بھینٹ نہیں چڑھنے دیا اور اپنے استاد کی یہ بات حامدی کاشمیری کو اتنی اچھی لگی کہ انہوں نے بھی کسی تحریک سے کبھی بھی اپنی وابستگی کا اعلان نہیں کیا۔ عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

"کشمیر ہر عہد میں اور ہر زبان کے شاعروں کی فکر کے لیے مہمیز رہا ہے۔ لیکن اکثر شعراء نے کشمیر کے وجد آفریں مناظر کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، وہ عموماً وقتی تاثر کا نتیجہ ہے۔ اس لیے وہ سطح تک محدود ہے۔ شہ زور کاشمیری سطح کے فن سے بے خبر نہیں ہیں۔ لیکن وہ درونِ خانہ رازوں سے بھی واقف ہیں۔ کشمیر سے متعلق انہوں نے کئی نظمیں لکھی ہیں۔ "وادی کشمیر"، "شالیمار باغ"، "نمائش گاہ کشمیر"، "شفق شام جھیل ڈل کے کنارے"، "روح کشمیر" وغیرہ لیکن "پری محل" پر شاید کم شعراء نے اور "امیرا کدل پل" کے بارے میں شاید ہی کسی شاعر نے لکھا ہو" [۴]

جہاں تک ان کی نظم ''پری محل'' کا تعلق ہے اس تاریخی مقام پر چند شعراء نے بھی نظمیں موزوں کی ہیں۔ بقول ڈاکٹر فرید پربتی ''قیصر قلندر'' نے اس پر ایک تصور یہ لکھا ہے:

> ''شہ زور اپنی نظم میں اس اجڑی عمارت کے موجودہ ماحول کا شعور رکھتے ہوئے اسے ماضی کی کچھ ایسی یادوں سے بساتے ہیں کہ وہ بیک وقت رومانی بھی ہیں اور تاریخی بھی۔ آج کی یہ اجڑی عمارت کسی وقت شہنشاہ ہندوستان کے جگر گوشے ''داراشکوہ'' کے پیر ملا شاہ بدخشی اور اس کے معتقدین کے صوفیانہ اعمال اوراذکار کا مرکز تھا'' [5]

''پری محل'' تاریخی اہمیت کے ساتھ ساتھ' ایک ثقافتی ورثے اور فطری حسن کے خوب صورت امتزاج کی بھی ایک بہترین علامت ہے جو مغل باغات میں اس لیے منفرد یا مہمیز ہے کہ اس کا مقصد رومانی وروحانی دونوں قسم کا تھا دوسرے یہ زبرون پہاڑ پر واقعہ ہے جہاں سے ڈل اور اطراف میں بنائے باغات اور دیگر قدرتی نظاروں کو بخوبی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے' پری محل میں سات باغات ہیں جو سات الگ الگ منزلوں پر واقعہ ہیں۔ جو داراشکوہ نے اپنے روحانی مرشد ملا شاہ بدخشی کی روحانی ضرورت کے پیش نظر اور اپنی ملکہ پری بیگم کی فرمائش پر تعمیر کرایا تھا۔ ''پری محل'' کو لے کر کئی اسطوری قصے بھی مشہور ہیں۔ مثلاً شام سے ہی یہاں پر پریوں کا ریلہ رہتا تھا' ملا شاہ بدخشی یا تو اپنے حجرے میں بیٹھے ریاضت میں مصروف ہوتے یا پھر ستاروں کی گردش پر غور فرماتے تھے۔ یہاں ایک Observatory بھی تھی اور ملا شاہ بدخشی ماہر فلکیات یا نجومی بھی تھے' داراشکوہ بھی اس مقام پر کافی عرصہ رہے تھے۔ چونکہ پہاڑ

پر واقعہ ہونے کی بنا پر فطرت سے نزدیکی اور قدرت سے قریب ہونے کی صورت میں یہاں وہ ہر چیز موجود ہے جو چیخ چیخ کر فطرت سے اپنی وابستگی کا اعلان کرتی ہے۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

یاد ہے وہ وادیٔ کشمیر کی فصل بہار
جب جنوں انگیز تھا رقص و سرودِ خوئبار
نزہتیں مستی بداماں اور ابر کیف بار
جب عروس نو کی آرائش میں تھے مصروف کار
جب فضا میں رنگ بھرتے تھے گلوں کے قہقہے
ہر طرف شور آفریں تھے بلبلوں کے چہچہے

شاعر نے پہلے ہی بند میں کشمیر کی فطری خوبصورتی کے نغمے الاپے ہیں۔ نظم کے لسانی پردوں میں مستور تخلیقی تجربے تک رسائی حاصل کرنے کے لیے لفظوں کی ہیئتی ولسانی تشکیلیت پر تمام توجہ صرف کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ ہر لفظ اپنے سیاق میں معنوی امکانات کو خلق کرتا ہے۔ لفظ ''یاد'' وقت کے سیاق میں استعمال ہوا ہے یعنی شاعر یا شعری کردار جس زمانے کی بات کر رہا ہے وہ زمانۂ حال ہر گز نہیں ہے۔ پھر متواتر آنے والے مصرعوں میں لفظ ''جب'' استعمال ہوا ہے یہ بھی ''یاد'' کے سیاق میں جو معنی مضمر ہے۔ اس کو استمرار بخشتا ہے۔ بہر حال یہ وہ زمانہ تھا جب وادی کشمیر میں ہر سو خوشحالی تھی۔ اس کو قدرت نے فطری حسن سے مالا مال کیا ہے لفظ ''فصل بہار'' کے ساتھ گل وبلبل، کیف ومستی، رقص وسرود، نزہتیں، مستی بداماں اور پھر گلوں کے قہقہے، بلبلوں کے چہچہے یہ سبھی ترکیبیں ایک قسم کا معنوی لسانی ارتباط رکھتی ہیں۔ ہر لفظ دوسرے لفظ کو معنی کے اعتبار سے تقویت دیتا ہے اور اس باہمی اشتراک سے ایسے

ماحول کا سماں باندھتے ہیں جو جمالیاتی حسن کی بنا پر اور ماحولیاتی فضا میں خوشحالی اور امن و آشتی کی علامت کی طرف اشارہ ہے۔

دامنِ کہسار آئینۂ نور ازل
دیکھ کر جس کو نکھرتے تھے حسیں ڈل کے کنول
ڈال کر میرے سکونِ دل میں یک گونہ خلل
لے گیا لطفِ بہاراں مجھ کو پریوں کے محل
عیش و عشرت کا سماں گو کیف پرور تھا وہاں
مانع نظارہ لیکن پردۂ در تھا وہاں

اب اس بند میں ہم باقاعدہ ایک شعری کردار سے ملتے ہیں جو صیغۂ واحد متکلم میں ایک Overt Narrative کی شکل میں ابھرتا ہے یہ سب اگرچہ شاعر ہی کی حقیقی زندگی کے تجربے ہوتے ہیں لیکن بقول حامدی کاشمیری:

"حقیقی سطح پر یہ انتشار ساماں، وضاحتی، تکراری اور خیالات سے گراں بار ہوتے ہیں، تاہم تخلیقی عمل سے گذر کر اور نظم کی صورت اختیار کر کے یہ منضبط، مبہم، خود مرتکز، اختصاصی اور تخیلی ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تجربے کے حوالے سے بھی شعری متکلم اور اصلی شاعر کے درمیان فاصلہ قائم ہو جاتا ہے اور جو کئی صورتوں میں ناقابل عبور ہو جاتا ہے"۔

بہر حال بقول حامدی صاحب یہ شعری کردار جو شاعر سے الگ وجود کی صورت میں سامنے آیا ہے یہ دامان کہسار میں ڈل کی خوبصورتی، اس کے شفاف نیلگوں پانی میں تیرتے کنول کی دلکشی اور موسم بہار کی رعنائیوں اور عیش و عشرت کے

سامان جو اس موسم کی بدولت ہر سمت بکھرے پڑے ہوتے ہیں' ایک ایک چیز کا اظہار کر کے فطرت سے اپنی وابستگی کے ساتھ ساتھ قدرت کی صناعی کا بھی مداحی ہوتا ہے اور قدرت وفطرت سے مزید قربت کی خاطر ایک دن ''پری محل'' آجاتا ہے۔ جہاں ان قدرتی نظاروں اور فطری حسن کو مزید نزدیک سے دیکھنے کا موقعہ ملتا ہے۔ اس طرح وہ قدرت کی صناعی اور کاری گری کا مزید متعارف ہو جاتا ہے کہ اس پر وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس کے اثر سے اس کے اندر یہ تجسس پیدا ہوتا ہے کہ وہ کائنات کو مزید قریب سے دیکھے وہ اسی عالم میں دیکھتا ہے کہ اس (ظاہری) خوبصورتی کے اور خالقِ کائنات کے درمیان ایک پرہ حائل ہے اور چاہتا ہے کہ وہ' وہ ساری چیزیں دیکھ پائے جو ابھی تک صیغۂ راز ہیں۔ ''پردہ'' یہاں ایک ایسی علامت (استعارہ) ہے جو انسان کی جبلتِ ازلی یعنی تجسس' جستجو وتلاش کی نمائندگی کرتا ہے۔

تین صدیوں قبل کے اس بھاری پردے کا سرا
ڈرتے ڈرتے میرے ذوق دید نے سرکا دیا
گو اندھیرا تھا وہاں' تھا شوق لیکن صبح زا
ایک رنگین ضوفشاں سورج سا روشن ہو گیا
دیکھتا ہوں اک بھڑک ہے' دبدبہ ہے شان ہے
پردہ کے پیچھے محل ہے' قصر ہے' ایوان ہے

تیسرے بند میں ہم راوی یا شعری کردار کے توسط تین صدیوں پہلے کی تاریخ سے پردہ اٹھانے کی جستجو میں شامل ہو جاتے ہیں۔ راوی کے ذوق میں قاری کا شوق بھی شامل ہو جاتا ہے اور بالآخر وہ جھجکتے ہوئے اس پردے کو سرکا ہی

دیتا ہے۔ ماضی کی 'بازیافت' ہر ذی شعور فرد کی آرزو میں داخل ہے کیونکہ ماضی سے وابستگی حال کو اعتبار بھی بخشتی ہے اور مستقبل کو روشن کرنے میں معاون بھی ہوسکتی ہے' پھر ایسا وقت ہر شخص کی زندگی میں آتا ہے جب وہ Nostalgia کا شکار ہو جاتا ہے' ایسے میں ماضی یا تاریخ کے ثقافتی ورثے کی بازیافت ناگزیر ہوجاتی ہے۔ اس بند میں شاعر نے لفظوں کے باہمی ارتباط اور Binary Oppositions (افتراق) سے اور مختلف اچھوتے استعارات سے خوب حُسنِ تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے'' 'لفظ اندھیرا'' تاریخ سے پردہ اٹھانے کے فوراً بعد آتا ہے یعنی'' اندھیرے' سے مراد تاریخ کی وہ باتیں یا قصے ہیں جو صفحۂ قرطاس پر نہیں اتارے گئے تھے' پھر لفظ'' شوق'' کے ساتھ'' صبح زا'' یعنی شوق اور جستجو ہی ہے جو تاریک پہلوؤں کو روشن کرسکتی ہے۔

کوہِ سبزہ پوش پر ہے' ضوفگن قصرِ زری
طور کی بجلی ہے تو پا محوِ جلوہ گستری
سبز جھاڑی میں ہے بیٹھی کوئی رنگین تیتری
یا زمرد زار میں ہے رقص فرما ایک پری
چاند اترا ہے فلک سے سرزمین حسن پر
ثبت ہے یا قشقۂ رنگین جبین حسن پر

عود کی خوشبو سے ہے ساری فضا مہکی ہوئی
انتشار کیف سے موجِ ہوا مہکی ہوئی
سرخ رنگوں سے ہے یوں خاک چمن دہکی ہوئی
ہو چمن میں جس طرح گل کی قبا مہکی ہوئی

رنگ و بو کا حُجلہ نایاب زمانہ ہے تو یہ
نوعروس شام کا تصویر خانہ ہے تو یہ

ان دونوں بندوں میں ایک ایسا ماحول سامنے آتا ہے جو حقیقتاً عام انسان کے تخیل سے ماورا ہے۔ ''پردہ''، جستجو و تلاش اس شعری کردار کو ایسی دنیا میں لے جاتے ہیں جو شاعر کی خلق کی ہوئی ہے اور یہیں آکر فن خواب کا متبادل بن جاتا ہے، وہ ایک ایسی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے جو حقیقی دنیا میں ذہن و دل کی متخالف قوتوں کی آویزش، اس کے جسمانی معذوریوں اور حد بندیوں، سماج، اخلاقی، جغرافیائی و قانونی سخت گیریوں سے الگ اس کی جبلی آرزوؤں کے نت نئے سلسلوں کو جنم دینے والی ہے۔ یہ وہی دنیا ہے جو اس کو نسلی یادداشت کے طور پر ورثے میں ملی ہے۔ ان دونوں بندوں میں صنعت تلمیح بھی استعمال ہوئی ہے۔ یہاں کوہ طور کا بھی ذکر ہے۔ دارا شکوہ کی روحانی طاقت و بصیرت اور زیریں لہر میں اس کے پیر و مرشد ملا شاہ بدخشی کی کرامات، دارا شکوہ کی محبوبہ و ملکہ پری بیگم کا بھی ذکر ہے۔ شاعر نے لفظوں کی ترکیب سے ایک نادیدہ، پراسرار اور نامانوس صورت حال کی نمود کا ادراک کرایا ہے جو قاری کو تجسس، تحیر اور تفکر کے ساتھ ساتھ تحسین کے احساسات سے آشنا کرتا ہے اور تحسین کاری کے اسی عمل کے لیے بعض تلمیحی، تاریخی یا اسطوری نوعیت کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔

ہم اس شعری کردار کے توسط ایسی دنیا میں داخل ہوتے ہیں جس میں رنگ، خوشبو، پھول، پری، رقص، کیف و موج، پھر عروسِ نو، شام، رنگ و بو کا حجلہ، شام کا تصویر خانہ اور ان تمام علامتوں کا منبع و ماخذ وہ زمانہ ہے جو نایاب ہے مگر شاعر نے اس کو موجودات کا حصہ بنا دیا ہے اور اس طرح ہم نادیدہ حقیقت کی روشنی کو دیکھ پا رہے ہیں۔ یہاں خارجی حقائق اور داخلی زندگی کی نیرنگیوں اور باریکیوں کا خوبصورت

ادراک شامل ہے اس لیے بادۂ تقدیس کے ساغر بھی چھلکتے ہیں، گل بھی چٹکتے ہیں اور بلبل بھی چہکتے ہیں۔

اور ملائک وجد میں آ کر بہکتے ہیں یہاں
یا حسیں پریوں کے دلکش خواب کی تفسیر ہے

جب فن خواب کا متبادل ٹھہرا تو کئی خیالی پیکر تجسیم میں ڈھل کر ہمارے اطراف متحرک کرداروں کی صورت میں دکھائی دیتے ہیں۔

شام ہے یہ گلکدے کی بے مثال ولاجواب
سنبلستانِ جناں کا ایک نکھرا سا گلاب
ہے نمو کے جوش سے رنگِ سحر کی آب وتاب
یا کسی دوشیزۂ جنت کا ہے جوشِ شباب
ہر قدم پر ہے یہاں اک اہتمام رنگ و بو
ہر نہال نو کے ہاتھوں میں جانِ رنگ وبو

شام کا سماں اک فسوں انگیز اور کیف آور فضا یا ماحول کو ہمارے سامنے خلق کرتا ہے۔ یہ خیالی دنیا کوئی اور نہیں بہشتِ بریں ہے جس کا تصور انسانی جبلت میں اس طرح شامل ہے کہ آدم نے زمین پر بود و باش سے پہلے جنت کی زندگی کا تجربہ حاصل کیا تھا۔ اس لیے یہ ازلی وابدی وخواہش یا خواب کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں لفظوں کی لسانیاتی ساخت کے مطابق ایک ارتباطی تعلق سامنے آتا ہے۔ "شام" کا لفظ انسانی جستجو، عیش ونشاط کا استعارہ ہے دراصل آدم (انسان) دونوں زندگیوں یعنی زمینی و آسمانی (تصور جنت) کے درمیاں آویزشیں میں جھول رہا ہوتا ہے اور زمین میں کشش ثقل (Gravitational Force) کے تحت یہ دنیاوی چیزوں کی

طرف زیادہ مائل رہتا ہے اور جنت اور حور کی لالچ یا ماورائی دنیا میں دخول کی بھی خواہش رکھتا ہے مگر چاہتا ہے کہ دنیا میں ہی وہ تمام چیزیں میسر آئیں جن کا تصور جنت کے ساتھ وابستہ ہے۔

ہر قدم پر ہیں یہاں فوارہ ہائے کیف بار
پھرتے ہیں دامان گلشن موتیوں سے بار بار
بربط رومانیت ہیں جوئبار و آبشار
اور ہے دھیمے سروں سے ان کے گلشن نغمہ ناز
یہ زمین عرشِ بریں ہے رفعتِ تخیل کی
دیکھ کر جس کو پھسلتی ہے نظر جبریلؑ کی

پچھلے دو بندوں کی طرح یہاں بھی پیکر یکے بعد دیگرے حیات کی تشفی کا سامان کرتے ہیں، لمحہ بہ لمحہ بدلتی تصویریں فطرت کو ماورائے فطرت بناتی ہیں، چنانچہ جنتِ بریں میں دلکشی و رعنائی کا ایسا نشاط انگیز سماں و رومانی ماحول خلق کیا گیا ہے جس میں دھیمے سروں میں حوریں نغمہ سرائی میں منہمک ہیں اور اس تمام فسوں انگیز فضا کو دیکھ جبریلؑ بھی متاثر ہوتے ہیں اور بے ساختہ یہیں رہنے کی خواہش کرتے ہیں۔
اس کے بعد پھر آنے والے تین بندوں میں بھی کچھ اسی طرح کی فطرت نگاری اور جمالیاتی و روحانی کیف و آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔

قصر بوقلموں سے نکلا اک ہجوم مہوشاں
قہقہوں کی ہر یکسر، رنگ و بو کا کارواں
ہر روش پر صحنِ گلشن کی ہوا وہ یوں رواں
خلد کی حوریں ہوں جیسے محوِ سیرِ کہکشاں

سینکڑوں انداز کی وہ نازنین شوخ و شنگ
اپنے ہاتھوں میں لیے دف اور رباب وساز چنگ

اپنے شیریں زمزموں کا کیف برساتی ہوئی
مستقل بجلی تبسم کی وہ چمکاتی ہوئی
کھلکھلاتی، گنگناتی، رقص، فرماتی ہوئی
اپنی چشم مست سے گلشن کو بہکاتی ہوئی
وہ حسیں پریاں گئیں اک نقرئی تالاب پر
ثبت کرنے اپنے جلوہ شیشۂ سیماب پر

جا کے بیٹھی حوض پر پھیلا کے پائے نازنین
آہ وہ خوش رنگ پانی! ان کے عکسوں کا امیں
جیسے حوریں خلد کی کافر ادا و دلنشیں
منزل مہتاب سے نظارہ افروز زمیں
مست اپنے حسن کی مستی میں با ناز و ادا
گود میں لے کر ربابوں کی ہوئیں نغمہ سرا

ہم شعری کردار کی وساطت سے عہد ماضی کی یادوں میں سے گم شدہ یاد کی بازیابی کو ممکن بنانے میں بالآخر کامیاب ہو جاتے ہیں اور یہاں احساسِ بازیافت متحرک حسیاتی پیکروں میں سمٹ آیا ہے۔ ہجوم مہوشاں، خلد کی حوریں، نازنین، پھر ان کی صفات بھی متحرک ہوتی ہیں۔ یعنی شوخ وشنگ، مختلف سازوں کا ذکر جیسے رباب، چنگ،

ان حوروں اور نازنینوں کی نسوائی جبلتوں یا خصائص کا اظہار بھی ہے۔ شیریں زمزمے‘ تبسم کی بجلی کا گرانا‘ کھلکھلانا‘ گنگنانا‘ رقص کرنا‘ اپنے نسوانی حسن کے اظہار اور ستائش کی خاطر پانی میں اپنا عکس دیکھنا‘ تالاب میں پاؤں ڈالنا‘ یہ سبھی ایک Imagery کے تحت ذہن کے پردے پر منعکس ہوتے ہیں اور پیکر در پیکر ماضی کی بازیافت میں شامل ہو جاتے ہیں۔

بعض اوقات جب شاعر فنونِ لطیفہ سے اپنی وابستگی دکھاتا ہے درحقیقت اس وقت وہ اس کی فطری ضرورت بن جاتی ہے۔ ان تینوں بندوں میں Pre Mordial Image ابھرتی ہے۔ جو ہمہ وقت کسی بھی انسان میں بالخصوص ایک شاعر یا ادیب کے لاشعور میں اظہاریت یا Discourse کے لیے فعال رہتے ہیں۔ ان نسلی تجربات کو عموماً فن کار Archetype سے موسوم کرتا ہے اور یہ Archetype انسانی مغز میں پیوست ہوتے ہیں اور خوابوں یا پھر شاعری کی صورت میں اظہار پاتے رہتے ہیں۔

حوض سے کچھ دور تھا اک نوجوان سبز فام
چور نشہ میں لئے ہاتھوں میں اپنے مے کا جام
تھا ادائے بجکلا ہانہ سے آئینہ خرام
چپکے سے اس کو کسی نے لے لیا پیچھے سے تھام
اور کہا کیوں کھیلتا ہے دین کے آئین سے
یہ کبھی دیکھا نہ جائے گا محی الدین سے

یہ بند آنے والے وقت جس میں سب بدلنے والا ہے‘ کی تمہید ہے۔ یہاں ہم متکلم کے علاوہ ایک اور کردار سے ملتے ہیں یعنی نسلی یاداشت سے ایک کردار دارا شکوہ کی

صورت میں باہر نکلتا ہے اور شعری کردار سے ہم کلام ہوتا ہے۔ یہ کردار سبز رنگ کے
لباس میں ملنگ نوجواں، ہاتھوں میں جام تھامے، دھیمی آواز میں تنبیہ کر رہا ہے اور تاریخ
کے ایک اور کردار اورنگ زیب سے ڈراتا ہے یہاں صنعت تلمیح کے ذریعے ہم تاریخ
کے اس واقعہ کی طرف لوٹتے ہیں جس میں اورنگ زیب کے دین کے معاملے میں
کٹر رویہ نے داراشکوہ کی صوفی سرگرمیوں کے لیے کسی گنجائش کو تسلیم نہ کیا تھا اور جس
کی پاداشت میں شیخ سرمد اور داراشکوہ دونوں کو اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑا تھا۔ اس نظم
کے پس منظر میں کہیں نہ کہیں Orientalism یا مشرقیت بھی ہے اور یہ وہی مشرقیت
ہے جس کو اسی کے اجتماعی تہذیبی شعور نے جنم دیا ہے جس میں کئی تہذیبوں کا انضمام
وادغام شامل تھا بقول ایڈورڈ سعید:

> ''جن میں سماجی معروضات (Social Virtues) جمالیات،
> فنون، اپنے Locale سے اٹوٹ رشتہ فطرت سے تعلق،
> خاندانی زندگی اور اس کے لازمی اخلاقی اجزاء اور تہذیب و
> تمدن کے خمیر سے اٹھا ہوا انفرادی صوفیانہ اور اجتماعی ثقافتی
> کردار ناگزیر عناصر ہیں''۔

ریاست کشمیر بھی کئی تہذیبوں و تمدنوں کی آماجگاہ تھی، جہاں ایک طرف
''شِومتھ'' للّہ عارفہ کے واکھوں سے مشتہر ہوتا رہا تو دوسری طرف ''ریشی'' سلسلہ میں
شیخ العالمؒ کے شر کو نے خالق کائنات سے متعارف کرایا مگر مشترکہ طور پر دونوں روحانی
بزرگوں نے انسانیت کی بقا و بہبود کے گیت الاپے شاہ ہمدان نے جہاں ملکی بحران
سے نجات کی صورتیں پیدا کیں اور خدا کی جباری و جلالی شبہ کے برعکس اس کی رحمانی
صفات کو لوگوں کے سامنے ظاہر کر کے دین کی دعوت دی۔ یہ وہی کشمیر ہے جہاں

بلاتخصیص مذہب وملت، لوگ تمام زیارتوں پر حاضری دیتے تھے اور اس کو اپنے ثقافتی ورثے کا حصہ بنا چکے تھے مگر دھیرے دھیرے سارے سابقہ اعتقادات فنا ہو گئے ساری قدریں مٹ گئیں۔ ماحول یکسر بدل گیا جس کی پاداشت ہماری ثقافتی ورثے کو ماحولیاتی توازن میں بگاڑ اور آنے والی نسلوں کو تہذیبی بحران کی صورت میں بھگتنا پڑے گا۔

دفعتاً برباد وہ عشرت کا ساماں ہوگیا
ایک ہلچل مچ گئی، گلزار ویراں ہوگیا
یک بیک ویران وہ رنگین ایواں ہوگیا
جو ابھی اک بے بدل جنت بداماں باغ تھا
دم زدن میں وہ دل کشمیر کا اک داغ تھا

دم بخود تھا میں یہ محشر کے مناظر دیکھ کر
کیوں کھلا تھا یہ چمن اور کیوں ہوا زیروزبر
قصر عالیشان بناکر، کیونکر غبار رہ گذر
دور سے کہنے لگا رو رو کے کوئی نوحہ گر
آہ یہ میری جوانی کا نرالا خواب تھا
کھو گیا خود اپنی ہی تعبیر میں کیا خواب تھا

ہوش کے آتے ہی تھیں مقصود وہ سب حشمتیں
ہر طرف منڈلا رہی تھیں وحشیں اس قصر میں

کاخ ویراں میں جمی ہر سو تھیں کائی کی تہیں
اڑتے پھرتے تھے ہوا میں چغد اور چمگادڑیں
ہاتھ سے میں نے کوئی پردہ اٹھایا ہی نہ تھا
اف وہاں مکڑی کے جالے کے سوا، کچھ بھی نہ تھا

دارا شکوہ کی تنبیہہ جلد رنگ لائی اور صیغۂ واحد متکلم یا شعری کردار خود کو بدلے ہوئے منظر میں پاتا ہے جو اس ماضی جس کی بازیافت میں اس نے ہمیں بھی شریک کیا تھا۔اس سے یکسر مختلف تھا۔ یہ حال ہے۔ جو انتشار و بدامنی میں تبدیل ہو چکا ہے۔ یہاں لفظوں کی کچھ مانوس تو کچھ غیر مانوس تاثراتی یلغار ہے جو شعری کردار کے شعور کی بحرانی حالت کا احساس دلاتی ہے۔لفظوں کے باہمی ارتباط سے پہلے سوگواری اور بعد میں شدید اندوہناک صورت حال سامنے آجاتی ہے Binary Oppositions افتراق مثلاً گلزار اور ویران، ویران اور رنگین، جنت بداماں باغ اور کشمیر کے دل کا داغ یہ تمام الفاظ ماحول کی سنگینی کا شدید احساس کراتے ہیں۔

شعری کردار کی کچھ نہ سمجھنے والی کیفیت ایک فطری عمل ہے کیونکہ اس کا خواب اگرچہ برتر از حقیقت کی شکل میں شرمندۂ تعبیر ہوا تھا۔ جہاں وہ ہر لمحہ آرزو کی سرشاری میں جھومتا رہا تھا مگر اب موجودہ صورت حال شکست آرزو کی المنا کی سے عبارت تھی اور یہ شکست آرزو اس کے شکست وجود کا موجب بن گئی تھی۔ وہ خود شعوریت کی اس منزل پر پہنچ جاتا ہے جہاں اسے ٹھوس حقیقت کا سامنا ہوتا ہے اور اس کے تمام illusions دور ہو جاتے ہیں۔اس نظم کے یہ تینوں آخری بند نظم کے آغاز کے ان تینوں بندوں کی ضد ہیں۔ جہاں سے اس شعری کردار نے تاریخ کے صفوں سے گرد کو جھاڑنے کی کوشش کر کے ہمیں بھی ماضی کی بازیافت میں شامل کیا تھا

اور اب وہ الٹے پاؤں اس مسافت کو سمیٹ رہا تھا، جس کو طے کرنے میں بحیثیت
قاری ہمارے بھی پاؤں آبلہ پا ہو چکے تھے۔

جو استعارے اور لفظی پیکر دوسرے بند میں ایک دلفریب جمالیاتی ارتعاش
پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے تھے اب اس آخری بند میں ان کے افتراقات
لا کر شعری کردار اور قاری دونوں کے illusion کو ذک پہنچانے کی سعی جاری ہے۔

تیسرے بند میں جہاں ذوقِ دید اور شوق کے ہاتھوں مجبور ہو کر اس شعری
کردار نے تین صدیوں قبل کے بھاری پردے کو سرکایا تب اس نے وہاں سورج کی
ضوفشانی دیکھی تھی۔ مگر اب یہاں وحشتیں منڈلا رہی تھیں، پہلے منظر میں ایک بھڑک،
دبدبہ اور شان تھی مگر آخری منظر میں ویرانی، کائی تھی، پہلے منظر میں بلبل کے نغمے اور
چڑیوں کے چہچہے تھے، مگر آخری منظر میں زاغ وزغن، چغد اور چمگادڑ ہیں اور اب وہ
بھاری پردہ جو شعری کردار نے ذوقِ دید کے ہاتھوں سرکایا تھا۔ اب وہاں کوئی پردہ نہ
تھا، لفظ ''پردہ'' کی اہمیت جبھی تک ہے جب تک کوئی چیز مستور رکھنا مقصود ہو، مگر اب
جب کہ سارے راز منکشف ہو چکے ہیں تو ''پردہ'' بے معنی ہے۔ اس لیے شاعر نے
اس کو شعری کردار کے وہم سے موسوم کیا اور شعری کردار نے دیکھا کہ وہاں مکڑی کے
جالے کے سوا کچھ نہ تھا یعنی ''پردہ'' کا استعارہ ''مکڑی کے جھالے'' میں تبدیل ہو چکا
تھا اور مکڑی کا جالہ علامت ہے۔ ویرانے کی کھنڈر کی اس طرح شعری کردار شکستِ
آرزو کا شکار ہو جاتا ہے جو یقیناً شکستِ وجود بھی ہے۔

شہ زور کاشمیری نے کشمیر کی ظاہری خوبصورتی جو ''پری محل'' کو دیکھ سیاحوں کو
اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس کی گہرائی میں چھپے کرب و درد کو بڑے ہی مؤثر پیرائے میں
فنی چابکدستی اور جمالیاتی انداز میں سامنے لایا ہے اور ساتھ ہی فطرت اور ثقافت کے

درمیان ایک خوبصورت تعلق جوڑنے کی کوشش کی ہے جو یقیناً ان کے جیسا ایک عظیم شاعر ہی کرسکتا تھا اور یقیناً شہ زور کاشمیری کے اندر بقول سید سلیمان ندوی ''جو اقبال کی روح تھی'' یہ نظم اس کا بین ثبوت ہوسکتا ہے۔ شہ زور کاشمیری نے فطری شاعری کے عمق میں ثقافتی ورثے کی بازیافت کرنے کی سعی کی ''پری محل'' کی صورت میں وہ کشمیر کے ماضی و تاریخ کے تین ادوار کی بازیافت 'پردے' کے استعارے کی تکرار کے ساتھ کرتے ہیں۔

یہاں شہ زور کاشمیری نے داخل اور خارج کے نقطۂ انضمام سے ایک ایسی دنیا خلق کی ہے۔ جو خارج اور داخل سے رابطے کے باوجود ایک عالم دیگر بن گئی ہے۔ چنانچہ تاریخی واقعات، مقامات یا شخصیات سے متعلق اکثر نظمیں تخلیقی عمل کی اسی صورت حال کی غمازی کرتی ہیں۔ لیکن بغور دیکھا جائے تو یہ نظم مجموعی طور پر قاری کی جذباتی وابستگی کے درمیان ہی اس کے شعور میں ہلچل اور ارتعاش بپا کرتی ہے اور اس کے اجتماعی لاشعور میں پلنے والے ایک ایسے درد سے دوچار ہونے میں امداد بہم پہنچاتی ہے جو کشمیری ہونے کے ناطے اس کے ادراک کا ایک حصہ ہے جس سے بعض اوقات وہ دوری یا مفر کی راہ بھی اختیار کرنا چاہتا ہے۔ مگر جو اس کے دل میں ٹیس اور اس کے حافظے میں بار بار منعکس ہوکر اسے یہ باور کراتی ہے کہ ''یہاں کچھ بھی ٹھیک نہیں ہے'' خوبصورتی و حسن، دلکشی و رعنائی کے پردے میں درد، داغ محرومی اور استحصال کی کئی کہانیاں پنہاں ہیں، جو ہر پل ہر لمحہ اپنے ہونے کا انفساس رکھتی ہے اور ہمارے شعور کو جھنجھوڑ کر ہمیں ماحول کی سنگینی کا شدید احساس بخشتی ہے۔ کشمیر کی اصل حقیقت یہی ہے جس سے پردہ اٹھانے کی جرأت ایک عظیم شاعر ہی کرسکتا ہے جیسا کہ مضمون کے آغاز میں عرض کیا تھا کہ ایک عظیم شاعر اپنے زمانے سے ایک صدی

آگے کی باتیں کرتا ہے بالکل اسی طرح شہ زورؔ کاشمیری نے ''پری محل'' کی صورت میں اس دور میں آج کے وقت میں پل رہے انتشار، بدامنی، استحصال، جبر و بربریت اور ایسے کتنے ہی منفی رجحانات و نامساعد حالات کو سونگھ لیا تھا جس کا سامنا آج ہم سب کو کرنا پڑ رہا ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ شہ زور کاشمیری شخص اور شاعر از ڈاکٹر فرید پربتی ص ۴۸

۲۔ بحوالہ کیفِ عزم مجموعہ کلام غلام قادر شہ زورؔ پیش لفظ عبدالقادر سروری ص ۱۳

۳۔ ایضاً ص ۱۲

۴۔ ایضاً ص ۱۲

۵۔ بحوالہ شہ زور کاشمیری شخص اور شاعر از ڈاکٹر فرید پربتی ص ۵۲

۶۔ بحوالہ اردو نظم کی دریافت جلد اول حامدی کاشمیری ص ۲۷

۷۔ بحوالہ اردو نظم کی دریافت جلد اول حامدی کاشمیری ص ۶۵



خالد میاں

ایک نفسیاتی جائزہ

وارث علوی کے الفاظ میں ____

''منٹو انسانی نفسیات کا گہرا نباض ہے۔ اس کی ہر کہانی کو یہی نفسیاتی شعور حقیقت سے ہم آہنگ کرتا ہے، اس شعور کے سہارے رومانوی موضوعات تک اس کے یہاں حقیقت کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ زندگی کے ہر پہلو کی ترجمانی میں اس نے کسی نہ کسی اہم نفسیاتی حقیقت کو بے نقاب کیا ہے۔ بعض افسانے تو ایسے ہیں جن کی بنیاد ہی کسی نہ کسی نفسیاتی حقیقت پر استوار ہے''۔[1]

نفسیاتی حقیقتوں پر مبنی یہ افسانے ہی صحیح معنوں میں ان کے اعلیٰ وشہکار افسانے گردانے جا سکتے ہیں، جن میں ''بابو گوپی ناتھ''، ''موزیل''، ''کھول دو''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''بو''، ''ٹوبہ ٹیک سنگھ''، ''ہتک''، ''کالی شلوار''، ''پانچ دن''، ''پھندنے'' وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سبھی افسانے کسی نہ کسی طرح انسان کے نفسیاتی کمپلیکس (Complex) کو اجاگر کرتے ہوئے اس کی اہمیت کو باور کراتے ہیں اور خود منٹو اپنے قوتِ مشاہدہ سے ان کرداروں کے اندرون کی اس مؤثر طریقے

سے (Introspection) مطالعۂ باطن کرتے ہیں کہ قاری بقول شکیل الرحمٰن ایک تحیر آمیز مسرت (Surprised Delight) سے دوچار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔[2]

جہاں تک منٹو کے یہاں نفسیاتی مطالعہ کا تعلق ہے تو منٹو کے ان افسانوں میں مختلف ہیجانات جیسے خوف، غصہ، ہنسی، محبت، نفرت وغیرہ ضروریات کی بناء پر وجود میں آتے رہتے ہیں جیسا کہ پروفیسر شکیل الرحمٰن کا کہنا ہے:

> ''سعادت حسن منٹو سائیکو ڈرامے (Psycho Drama) کے ایک بڑے فن کار ہیں۔ وہ انکشاف ذات سے کم وبیش اسی طرح دلچسپی لیتے نظر آتے ہیں کہ جس طرح نفسیات کا کوئی عالم فرد کے خوابوں سے دلچسپی لیتے ہوئے اس کی ذات یا شخصیت کا تجزیہ کرنے لگتا ہے''[3]

''انگارے'' ترقی پسند تحریک اور پھر جدیدیت کی دوڑ میں شامل سبھی افسانہ نگاروں نے اپنے ہاں کسی اعتبار سے جدید نفسیاتی رجحانات کو جگہ دی ہے انہوں نے اپنے کرداروں کے نفسیاتی کومپلیکسز کو مرکزیت دے کر فرائڈ کے نظریات جیسے Eelctra Complex, Morbido, Libido یا خوابوں کی حقیقت، انسان کی بنیادی جبلت میں اس کا دخول وغیرہ سے استفادہ کیا، ان میں سے بیشتر افسانہ نگاروں نے فرائڈ کے مطابق انسان کی بنیادی جبلتوں (Eros) جبلت حیات اور (Death Instinct) جبلت مرگ (جن کا محرک فرائڈ جنس خیال کرتے ہیں[4]) سے اپنے کرداروں کی نفسیات کو ایسے تشکیل دیا ہے کہ یہ کردار یا تو اپنے دور کے Heroes بن گئے یا پھر مختلف قسم کے Delinquents (مجرموں) کی صورت میں ابھر کر سماجی ناسور کہلائے۔ تاہم دونوں صورتوں میں ان سبھی افسانہ نگاروں نے

بڑی حد تک ان کرداروں کے لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات ایڈ (Id) اور انا (Ego) کے درمیان تضاد اور سب سے اہم شعور و لاشعور کے درمیانی کشمکش کو اتنے خوبصورت اور مؤثر پیرایئے میں سامنے لایا کہ یہ کردار پوری قوت و بسط کے ساتھ قاری کے ذہن میں کھپ جاتے ہیں۔

منٹو نے بھی اپنے ہم عصر ادباء کی طرح بڑی حد تک فرائڈ کے نظریات سے استفادہ کر کے ان دونوں جبلتوں سے کام لے کر اپنے کرداروں کی نفسیاتی اظہاریت (Discourse) کو نہ صرف قابل اعتنا بنایا بلکہ سوگندی (ہتک)، باپو گوپی ناتھ، ممی، ایشور سنگھ (ٹھنڈا گوشت) نریندر (بُو) کی تحلیل نفسی کر کے ان کے لاشعور کے جزیروں کی ایسے انداز میں بازیافت کی کہ قاری شدید تحیر کے فوراً بعد ایک مکمل قسم کی آگہی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ یہی منٹو کے افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے کہ پڑھنے والا انبساط و مسرت کے ساتھ ساتھ بنیادی انسانی نفسیات سے بھی متعارف ہو جاتا ہے۔

منٹو کے بارے میں یہی کہا جاتا ہے کہ انہیں اپنی ذات میں نہیں گرد و پیش کی دنیا میں اور لوگوں میں دلچسپی تھی، مگر 'خالد میاں' منٹو کا واحد ایسا افسانہ ہے جس میں منٹو نے فقط اپنی ذات کو ملحوظ نظر رکھ کر اپنا Introspection کرنے کی کوشش کی ہے، اس افسانے میں منٹو شروع سے لے کر آخر تک خود موجود ہیں۔ جس کی اہم وجہ یہی ہے کہ یہ افسانہ حقیقی واقعہ پر مبنی ہے۔ ''خالد میاں'' جیسا کہ وارث علوی کہتے ہیں کہ:

> ''یہ منٹو نے اپنے اکلوتے بیٹے عارف جو ڈیڑھ سال کی
> عمر میں فوت ہو گیا تھا کی یاد میں دل دہلانے والا افسانہ

لکھا تھا‘‘ [5]

یوں تو منٹو اپنی نجی زندگی سے بڑی حد تک مطمئن تھے اپنی بیوی صفیہ اور تینوں بچیوں سے بے حد محبت تھی ان کو جیسا کہ وارث علوی لکھتے ہیں:

’’صفیہ کے ساتھ منٹو کی گھریلو زندگی نہایت ہی خوشگوار رہی صفیہ سے منٹو کو ایک لڑکا اور تین لڑکیاں ہوئیں۔ لڑکا عارف ڈیڑھ سال کا ہو کر چل بسا۔ یہ واقعہ دہلی کا ہے‘‘ [6]

دہلی قیام کے دوران منٹو کو کسی طرح کی کوئی معاشی پریشانی لاحق نہ تھی وہ ہر طرح سے ایک آسودہ زندگی گزار رہے تھے لیکن اکلوتے بیٹے کی اچانک موت، منٹو کی زندگی کا پہلا دھچکا تھا، گو کہ عارف کے علاوہ ان کی تین بیٹیاں بھی تھیں جن سے منٹو کو بے حد محبت بھی تھی مگر انسانی نفسیات ہی ایسی ہے کہ باپ عموماً اپنی شخصیت کا پرتو اپنے بیٹے میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس پدری سماج میں بیٹا والدین کا سب سے بڑا سہارا تصور کیا جاتا ہے۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جس طرح ماں اپنی بیٹی کے روپ میں دوبارہ اپنی زندگی جینا چاہتی ہے۔ بالکل اسی طرح باپ بھی اپنی نا آسودہ خواہشات کی تکمیل اپنے بیٹے کے ذریعے پورا کرنے کا آرزومند رہتا ہے۔ چونکہ منٹو نے اپنے باپ سے پوری محبت و توجہ جیسا کہ ایک بیٹے کا حق ہوتا ہے نہیں پائی تھی [7]۔ اس محرومی کا ازالہ وہ اپنے بیٹے کو خوب ساری محبت و توجہ دے کر کرنا چاہتے تھے مگر قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا، چنانچہ اپنے لاشعور میں دبی ہوئی اس خواہش اور محرومی کا اظہار وہ عام حالتوں میں نہیں کر سکتے تھے یہی وجہ ہے کہ ’’خالد میاں‘‘ کو تخلیق کرتے ہوئے منٹو نے اپنے لاشعور کے خزانے کو بے دریغ خرچ کرنے میں کوئی عار محسوس نہ کیا۔

''خالد میاں''، منٹو کے دیگر المیہ کے برعکس ایسا افسانہ ہے کہ جس میں چونکا دینے والی کیفیت کے ساتھ ساتھ گہرا ٹریجک ارتعاش اس طرح شامل رہتا ہے کہ قاری کو المیہ کی اجنبیت کے بجائے انجام کی آگہی کا اس قدر تجسس رہتا ہے کہ وہ ہر پل گزرنے کے ساتھ یقین بیم کے درمیان ناقابل اظہار اذیت جھیلتے ہوئے متحوش رہتا ہے اور بالآخر انجام کے بعد ایک لمبی سانس اس کے حلق سے بھی خارج ہو جاتی ہے مگر فرق صرف اتنا ہے کہ منٹو کے دوسرے المیہ افسانوں کی طرح وہ تحیر آمیز مسرت سے اس وجہ سے ہم کنار نہیں ہو پاتا کہ بہر حال یہ افسانہ محض تخلیقیت یا مشاہدہ نہیں ہے بلکہ ایک حقیقی واقعہ ہے۔

منٹو نے ''خالد میاں'' کے اندر ممتاز کے توسط اپنی نفسیات کا مطالعہ Psychopatholgical ژرف بینی انداز میں کیا ہے کہ منٹو بہ یک وقت خود کردار بھی ہیں اور ماہر نفسیات بھی۔ منٹو نے اپنے کئی افسانوں میں عورتوں کے کردار میں ''ممتا'' کو اہمیت دے کر اس کی اپنے بچے کے تئیں بے انتہا محبت' لگاوٹ' ایثار یا اس محبت کے طفیل پنپنے والے لاشعوری وسوسوں کو موضوع بنایا ہے' کئی ایسے افسانے بھی ہیں جہاں منٹو نے عورت کو اس کے برعکس دکھایا ہے جہاں عورت اپنی 'انا' اور بے جا خواہشات کی تکمیل کے لیے اپنے بچے بھی فراموش کر جاتی ہے جیسے ''ممی'' یا ''دس روپے'' میں سریتا کی ماں۔ مگر زیر بحث افسانے میں منٹو نے پہلی بار ایک ''باپ'' اور اس کی اپنے بچے کے تئیں محبت (یعنی بے پناہ محبت جس میں خوف کا عنصر بھی شامل ہے) کو افسانے کا تھیم بنایا اگر چہ اس محبت کے نقوش ''بابو گوپی ناتھ'' اور ''پانچ دن'' کے شروع کے پروفیسر میں بھی دکھائے گئے ہیں مگر وہ محبت فرائڈ کے نظریے Electra Complex کے تابع تھی۔ مگر ''خالد میاں'' میں جو Parental

affection ہے وہ ایک باپ کا اپنے بیٹے کے لیے ہے۔

ممتاز یعنی ''خالد میاں'' کا باپ بظاہر ایک نارمل انسان ہے جس کو بقول اس کی بیوی کے توہم پر بالکل کوئی یقین نہیں ہے۔ مگر باپ بنتے ہی وہ عجیب طرح کے خوف و وہم Phobia کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے بچے خالد سے بے انتہا محبت کرتا ہے مگر اس محبت میں خوف، ڈر، وہم جیسے منفی ہیجانات شامل ہو جاتے ہیں جو دھیرے دھیرے اس کے بچے کے تئیں اس کی محبت کو دبانا شروع کر دیتے ہیں۔ نتیجتاً خالد کا خیال ہی اس کے اعصاب پر ایک Deep Melancholy گہری افسردگی کی صورت میں سوار رہتا ہے کہ اس کے مسکراتے ہوئے لب جو خالد کو ہنستا مسکراتا دیکھ کر وا ہو جاتے ہیں اچانک (اس وہم کے آتے ہی کہ ایک سال پورا کرنے سے پہلے وہ مر جائے گا) بھنچ جاتے ہیں۔

خالد کی سالگرہ کا دن جوں جوں قریب آتا جاتا ہے ممتاز کا یہ وہم یقین کی صورت اختیار کرتا جاتا ہے۔ عموماً اس طرح کے خدشات ماؤں کو لاحق ہوتے ہیں۔ مگر خالد میاں میں معاملہ الٹا ہے یہاں باپ یعنی ممتاز (Insecure) عدم تحفظ کا شکار ہے، اس کے لاشعور میں کئی طرح کے خدشات و واہمے پروان چڑھتے رہتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر ممتاز ایک نارمل انسان سے Obsessive Compulsive Personality اجباری وہم مسلط شخصیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔[8] جس کو ہر لمحہ شدید تشویش لاحق رہتی ہے کہ خالد مر جائے گا، اس طرح وہ سوتے جاگتے اجباری حرکتوں میں ملوث رہتا ہے۔

ممتاز کا معمول ہوتا ہے کہ ہر صبح وہ اپنی بیوی اور بچے کے اٹھنے سے پہلے تینوں کمروں میں جھاڑو لگاتا ہے کونوں کھودروں کو اچھی طرح صاف کرتا ہے۔ دفتر

جانے سے پہلے ہر روز خالد کو خود نہلاتا بھی ہے، اس کی غذا کا بھی خاص خیال رکھتا ہے اس طرح ایک تو وہ خالد کے بیمار ہونے کے امکانات کو حتی المقدور کم کرنے کے اقدامات کرتا رہتا ہے۔ دوسرے ایسی حرکات کے ذریعے وہ کسی حد تک تشویش پیدا کرنے والے خیالات سے اپنا دفاع بھی کرتا رہتا ہے۔

مگر وہم ہے کہ تھوڑی دیر تک معدوم ہونے کے بعد پھر اس پر مسلط ہو جاتا ہے، اجباری وہم مسلط شخصیت کے لاشعور میں جو خدشات ہوتے ہیں وہ اکثر اس کے شعور میں داخل ہو کر اس کی معمول کی زندگی میں رخنہ اندازی کی کوششیں کرتے ہیں۔ چنانچہ ممتاز نے کئی بار اس وہم کو اپنی بیوی پر ظاہر بھی کیا مگر وہ ہر بار ہنسی میں ٹالتی اور پھر اس کو یہ باور کرانے کی کوشش کرتی کہ خالد اپنی عمر کے بچوں سے بھی زیادہ تندرست وصحت مند ہے، اچانک وہ کیوں فوت ہوگا۔ وہ ممتاز کو یہ بھی بتاتی ہے کہ وہ اس کی پہلی سالگرہ پر بڑا اہتمام کریں گے مگر ممتاز عدم دلچسپی سے اس کے منصوبے سنتا اور دل ہی دل میں دعا گو رہتا ہے کہ یہ سالگرہ خاموشی سے گزر جائے تو اس کے تمام خدشے دور ہوں گے۔

خالد کو پانی بہت اچھا لگتا تھا وہ پانی کے ٹب میں دیر تک پانی کے چھینٹے اڑا اڑا کر کھیلتا یہ دونوں میاں بیوی بھی اس کو خوش دیکھ کر خوشی محسوس کرتے مگر ممتاز کی خوشی میں غم کا ایک برقی دھکا ضرور ہوتا۔ وہ سوچتا:

> ''یہ وہم کیوں میرے دل ودماغ میں بیٹھ گیا ہے کہ یہ مرجائے گا۔ کیوں مرے گا؟ اچھا بھلا صحت مند ہے اپنی عمر کے بچوں سے کہیں زیادہ صحت مند میں یقیناً پاگل ہوں۔ اس سے میری حد سے زیادہ بڑھی ہوئی محبت دراصل اس

وہم کا باعث ہے۔ لیکن مجھے اس سے اتنی محبت کیوں ہے؟
کیا سارے باپ اسی طرح بچوں سے پیار کرتے ہیں۔ کیا
ہر باپ کو اپنی اولاد کی موت کا کھٹکا لگا رہتا ہے؟ مجھے آخر
ہو کیا گیا ہے؟"[9]

ممتاز کی نفسیاتی پیچیدگیوں کی پرتیں منٹو آہستہ آہستہ داخلی خود کلامی (Interior Monologue) کے ذریعہ کھولتے ہیں جہاں ممتاز اپنے لاشعور میں پلنے والے شدید غم و غصہ اور داخلی کشمکش کا اظہار صیغۂ واحد کی تکنیک میں کر جاتے ہیں۔ یہ اگر ناول ہوتا تو یقیناً داخلی خود کلامی کا دور یہ بھی طویل ہوتا مگر افسانہ ہونے کے باعث چھوٹے چھوٹے مکالموں میں نفساتی گرہوں کا احساس کرایا گیا ہے۔
جیسا کہ پروفیسر شکیل الرحمٰن کہتے ہیں:

"مختصر افسانے میں کردار کے تجربوں کے پورے عکس کو
رکھ دینا یا فرد کے تجربوں کے عکس کو نمایاں کرنا کچھ اس طرح
کے پورے تجربوں کی ہلکی ہلکی پہچان ہو جائے آسان کام
نہیں ہے"[10]

مگر منٹو ایک بڑے تخلیقی فن کار تھے اس لیے بقول شکیل صاحب:

"وہ المیہ تجربوں کی پوری معنویت یا Fullness
Meaning کے ساتھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ٹریجڈی
کا حسن نمایاں ہو جاتا ہے"[11]

جوں جوں سالگرہ کا دن نزدیک آتا جاتا ہے ممتاز کا خوف وخدشہ یعنی Phobia اس کے لاشعور پر پوری طرح مسلط ہو کر ایڈ (Id) کی صورت میں اس

کے شعور میں بار بار داخل ہو کر اس کو متوحش و سراسیما کر کے اجباری شخصیت سے نکال کر اس کو اضطراری شخصیت Impulsive Personality میں تبدیل کر دیتا ہے جسے اور لوگ بھی محسوس کرتے ہیں۔

ہر گزرتے ہوئے دن کے ساتھ ساتھ ممتاز کی ایڈ میں بنیادی جبلتوں Libido اور Morbido کے درمیان مجادلے میں تیزی آتی رہتی ہے' چنانچہ جبلتِ حیات اور جبلتِ مرگ جب ایک بار لاشعور کے ذریعہ ایڈ (Id) میں داخل ہوتے ہیں تو ایک دوسرے پر سبقت کی کوشش میں انسانی ذہن کو ہر لحہ پراگندہ رکھتے ہیں جیسا کہ منٹو نے اپنے ایک خط میں خود اعتراف کیا ہے:

"میری زندگی ایک دیوار ہے جس کا پلستر میں ناخنوں سے کھرچتا رہتا ہوں۔ کبھی چاہتا ہوں کہ اس کی تمام اینٹیں پراگندہ کردوں' کبھی یہ جی میں آتا ہے کہ اس ملبے کے ڈھیر پر ایک نئی عمارت کھڑی کردوں" [۱۲]

ایسی سوچ عموماً اضطراری شخصیت کے ذہن میں ہی پیدا ہوتی ہے اور منٹو کی ذاتی شخصیت کے مطالعہ سے وہ بڑی حد تک Impulsive شخصیت کے روپ میں ہی سامنے آتے ہیں۔

بہر حال جہاں تک ممتاز کا تعلق ہے تو ممتاز کا یہ خوف کہ خالد مر جائے گا پوری طرح اس کی ایڈ میں داخل ہو گیا تھا اور اس کی ایڈ پر اس خوف کے باعث Morbido (جبلتِ مرگ) مسلط ہو چکی تھی' یہی وجہ ہے کہ ممتاز Libdo (جبلتِ حیات) کے بارے میں زیادہ دیر تک سوچ نہیں پاتا یا پھر اس معاملہ میں اس کی Will کمزور پڑھ چکی تھی وہ فقط اس کی آرزو یا خواہش کر سکتا تھا جیسا

کہ وہ کرتا بھی ہے مگر ایسا کرتے ہوئے بھی وہ متذبذب رہتا ہے۔اس کے لاشعور میں جو بات بیٹھ چکی ہے وہ ایڈ کی شکل میں اس کو آنے والے کل کے لیے تیار کرتی رہتی ہے۔

خالد کی سالگرہ میں جب صرف دو دن باقی تھے تو خالد کو سخت بخار آتا ہے۔ اس کی بیوی بتاتی ہے کہ وہ رات بھر کانپتا رہا ہے ممتاز جب خالد کو حسب معمول اپنے سینے پر سلاتا ہے تو وہ زور سے کانپ جاتا ہے اور ممتاز کے خدشے کو باہر نکلنے کا راستہ مل جاتا ہے وہ بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے خدایا خیر کرنا۔ بیوی ٹوکتی ہے کہ خواہ مخواہ ہی گھبراتے ہیں مگر ممتاز کی چھٹی حِس خطرے کا الارم بجاتی ہے' تھوڑی دیر بعد خالد کو لیکشن (تشنج) کا دورہ پڑتا ہے تو دونوں میاں بیوی گھبراتے ہیں' ڈاکٹر کو بلایا جاتا ہے وہ دوائیاں لکھ کر ان کی تشفی کر کے چلا جاتا ہے' مگر تھوڑی دیر بعد اس کو دوبارہ دورہ پڑتا ہے اس طرح دنوں تک اس کی یہی حالت رہتی ہے۔ ڈاکٹر بدلتے رہتے ہیں' کسی ہمسائی کے کہنے پر سات کنوؤں کا پانی اکٹھا کر کے اس میں تعویذ گھول کر بھی پلائی جاتی ہے' یونانی دوائی بھی کھلائی جاتی ہے مگر خالد کو وقفے وقفے سے تشنج ہوتا رہتا ہے جس کی وجہ سے اس کا سرخ و دودھیا چہرہ زرد اور مرجھا جاتا ہے۔ اس کی بڑی بڑی سیاہ آنکھیں دھنس جاتی ہیں۔ ممتاز اپنے وہم کو پیچھے دھکیلتے ہوئے بیٹے سے باتیں کرنے لگتا ہے۔

خالد بیٹے یہ کیا ہوتا ہے آپ کو؟

''خالد میاں اٹھونا۔ چلو پھرو''

''خالد ___ مکھن کھائیں گے آپ''؟

خالد کو مکھن بہت پسند تھا مگر اس نے یہ سن کر اپنا سر ہلا کر ہاں نہ کی' لیکن

جب ممتاز نے کہا بیٹے گلکو کھائیں گے آپ؟ تو اس نے نحیف انداز میں نہیں کے طور پر اپنا سر ہلایا''۔[۱۳]

ممتاز نے ایک اور ڈاکٹر کو بلایا اس نے ملیریا بتا کر انجکشن دیا تو بخار کم ہوگیا۔ دونوں میاں بیوی کی جان میں جان آئی لیکن تھوڑے ہی عرصے میں بخار بہت تیز ہوگیا۔

اب ممتاز نے سوچا کہ بچے کو ہسپتال لے کر جانا چاہیے دونوں میاں بیوی بچے کو لے کر ہسپتال جاتے ہیں۔ پورا راستہ ممتاز کی اضطراری کیفیت رہتی ہے۔ ممتاز کا گلا سوکھ گیا تھا دل چاہتا تھا کہ خوب سارا پانی پیئے مگر لاشعور سے آواز آتی ہے کہ ممتاز پانی نہیں پینا خالد مر جائے گا وہ اضطراری انداز میں پہلو بدلتا ہے اور جیب سے سگریٹ نکالتا ہے اس کو سلگاتا ہے اور جونہی منہ سے سگریٹ لگائی تو اندر سے پھر آواز آئی ممتاز سگریٹ نہ پیو خالد مر جائے گا' اس نے متوحش ہو کر سگریٹ بجھادی تو تانگہ والا اس کو عجیب انداز میں گھورنے لگا' ممتاز نے اپنی خفت مٹانے کے لیے کہا ''خراب ہو گیا تھا سگریٹ'' یہ کہہ کر اس نے جیب سے ایک نیا سگریٹ نکالا' سلگانا چاہا مگر ڈر گیا۔ دل و دماغ میں ہلچل سی مچ گئی۔ ادراک کہتا تھا کہ یہ اوہام سب فضول ہیں مگر کوئی ایسی آواز ___ جو یقیناً ''ایڈ'' کی آواز تھی' جو اس کی منطق اس کے استدلال اس کے ادراک پر غالب آجاتی تھی۔

خالد کو ہسپتال میں داخل کیا گیا اور ڈاکٹر نے بتایا کہ اس کو ڈبل نمونیا ہوگیا ہے۔ ابھی خالد کا معائینہ ہی کر رہے تھے کہ ممتاز کو اپنے خشک حلق میں مزید کانٹے چبھتے ہوئے محسوس ہونے لگے دل میں شدید خواہش ہوئی کہ پانی پیئے وارڈ سے متصل غسل خانے میں گھس کر اس نے نل کھول دیا جونہی نل کی اوک سے ہونٹ

لگائے اندر سے آواز آئی ممتاز پانی نہ پیو خالد مر جائے گا اس نے اضطراری انداز میں
خوب پیٹ بھر کر پانی پیا اور اپنے خدشے کو شکست دینے کی کوشش کی مگر جونہی باہر نکل
آیا خالد کے چہرے کی زردی میں اور اضافہ دیکھ وہ زیادہ متوحش ہو گیا' لاشعور کے مجادلوں
میں اور زیادتی آ گئی۔ ایک سال تک وہ جن اجباری حرکتوں میں وقتاً فوقتاً ملوث رہا تھا
اب خالد کی متغیر حالت کے پیش نظر ان میں سرعت کے ساتھ اضطرار و اضافہ ہو رہا
تھا۔ اب وہ خود کو قصوروار ٹھہرانے لگا کہ اس نے کیوں پانی پیا تھا۔ دل چاہتا تھا کہ وہ
کہیں بھاگ نکلے۔

اجباری وہم مسلط مریض جب اپنے وہم سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے اندر
اکثر فراریت کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور یہ خواہش فوراً ایڈ میں تبدیل ہو کر اس کو منظر
سے غائب بھی کر دیتی ہے۔

ممتاز نے بھی ایسا ہی کیا کیونکہ لاشعور میں مسلسل آوازوں کا شور برپا تھا
ممتاز نے تھک ہار کے خود کو ان آوازوں کے سپرد کیا اور بھاگتا ہوا ایک ہوٹل
میں داخل ہوا' شراب منگوائی مگر اندر سے پھر آواز آئی ممتاز شراب نہ پیو خالد مر جائے
گا۔ اس نے شراب سے بھری ہوئی گلاس توڑ دی' ادراک نے پھر ٹوکا کیا فضول واہمہ
ہے' دوسری گلاس بھر لی لیکن دوسری بار بھی گلاس بغیر منہ سے لگائے توڑ دی۔ اس
اجباری و اضطراری حالت میں اس نے کئی بار یہی حرکت دہرائی ہر دفعہ لاشعور میں
آوازوں کا غل مچا جس کا ایک ہی مطلب تھا کہ ''نہ پیو خالد مر جائے گا'' وہ شراب
اور گلاسوں کا بل دے کر وہاں سے بھی نکل آیا اور ہسپتال کا رخ کیا مگر بجائے اس کے
کہ وہ خالد کے پاس جائے وہ ہسپتال کے صحن میں ایک بنچ پر ٹک جاتا ہے اور پوری
رات اضطراری حرکتوں اور اپنے اندر کی وحشت ناک اور اذیت دینے والے خیالات

سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرتا رہا۔

ممتاز کا لاشعور مکمل طور سے اس کے شعور پر قابض ہو گیا تھا وہ اپنے وہم پر قابو پانے کے لیے دعائیں مانگتا ہے۔ایڈ جو اس کے لاشعور میں بیٹھی جبلت مرگ کے قبضے میں آچکی تھی۔اس کو حکم دیتی ہے کہ سجدے میں گر جاؤ ممتاز بلا چوں چرا ایڈ کے حکم کو بجالاتا ہے' دعا مانگنا چاہتا ہے مگر ایڈ حکم دیتی ہے کہ دعا مت مانگو۔ وہ خالد کے لیے نہیں اپنے لیے دعا مانگنے لگتا ہے۔

'' خدایا مجھے اس اذیت سے نجات دے۔ تجھے اگر خالد کو مارنا ہے تو مار دے یہ میرا کیا حشر کر رہا ہے تو''

ایک باپ کا اپنے بچے کے انجام (موت) کے لیے دعا مانگنا بظاہر ایک اجنبی و متحیر فعل ہے مگر المیہ کی یہی خصوصیت ہے کہ اس میں چونکا دینے والا جو عنصر ہوتا ہے اکثر اجنبیت لیے ہوئے ہوتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ قاری بھی ممتاز کی حالت کے پیشِ نظر دل ہی دل ممتاز کے دعائی کلمات کے ساتھ ہم آواز ہوتا ہے کیونکہ قاری ہر لمحہ اپنے دل پر ایک بہت بھاری بوجھ محسوس کرتا ہے۔

ممتاز اسی حالت میں خدا کے حضور گڑ گڑا رہا تھا کہ اس کے کانوں میں '' ڈاکٹروں کی آوازیں پڑتی ہیں جو ممتاز سے کم ہی فاصلے پر کھڑے متاسف آواز میں کسی مریض کا ذکر کر رہے تھے۔ممتاز کے ذہن میں پھر سے خطرے کا الارم بجتا ہے' ڈاکٹروں کے ٹوکنے پر جب وہ ہسپتال کے اندر داخل ہو جاتا ہے تو وارڈ کے باہر ہی اپنے نوکر کو روتے ہوئے پاتا ہے۔صاحب خالد میاں فوت ہو گئے''۔

ممتاز ایک نامعلوم طاقت کے زیرِ اثر اندر داخل ہوا۔اس کی بیوی بے ہوش پڑی تھی۔ ایک ڈاکٹر اور نرس اس کو ہوش میں لانے کی کوشش کر رہے تھے۔ممتاز

پلنگ کے پاس کھڑا ہوگیا۔ خالد آنکھیں بند کیے پڑا تھا۔ اس کے چہرے پر موت کا سکون تھا۔

یہ موت کا سکون صرف خالد کے چہرے پر نہیں تھا بلکہ خود ممتاز کا چہرہ بھی اب اندر کے اضطرار اور ارتعاش سے عاری تھا اس پر بھی سکون طاری تھا۔ کیونکہ ایڈ کی فتح ہوگئی تھی اور ایڈ کی فتح انسان کی شخصیت کی فتح یابی ہے۔

ممتاز نے اس کے ریشمی بالوں پر ہاتھ پھیرا اور دل چیر دینے والے لہجے میں اس سے پوچھا ___ "خالد میاں گگو کھائیں گے"

جب اندر کے شور سے رہائی ملی لاشعور کی سطح ایک بار پھر ہموار ہوئی تو اس نے جاتے جاتے شعور کے خاموش دریا میں ایک کنکر پھینک کر اس کے اندر ارتعاش پیدا کرتے ہوئے' باپ کے وجود کے اندر جنبش دی۔ تو باپ کی وہی محبت جو خوف' ڈر' وسوسہ اور فوبیا (وہم) کے نیچے کب کی دب چکی تھی' وہ ایک ہی جست میں دوبارہ ابھری۔ ممتاز نے دل چیر دینے والے لہجے میں پوچھا:

خالد میاں ___ گگو کھائیں گے آپ؟

خالد کا سر نفی میں نہ ہلا ___ ممتاز نے پھر درخواست بھرے لہجے میں کہا۔

خالد میاں۔ میرے وہم لے جائیں گے اپنے ساتھ؟ [15]

ممتاز کو ایسا محسوس ہوا کہ جیسے خالد نے سر ہلا کر ہاں کی ہے۔ کیونکہ وہم تو درحقیقت خالد میاں کے ساتھ ہی دم توڑ چکا تھا خوف حقیقت میں محبت کو کھا گیا تھا اور اب محبت ٹھیس کی صورت میں لاشعور کو ایک بار پھر آباد کر چکی تھی مگر بنا ایڈ کو چھیڑے ہوئے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ سعادت حسن منٹو ہندوستانی ادب کے معمار از وارث علوی ص ۲۰

۲۔ بحوالہ منٹو کے یہاں ٹریجڈی کی جمالیات از پروفیسر شکیل الرحمٰن ص ۲۳

۳۔ بحوالہ منٹو کے یہاں ٹریجڈی کی جمالیات از پروفیسر شکیل الرحمٰن ص ۲۷

۴۔ بحوالہ جدید نفسیات از سید اقبال امروہوی ص ۴۹

۵۔ وارث علوی، سعادت حسن منٹو (بسلسلہ ہندوستانی ادب کے معمار) ص ۲۳

۶۔ وارث علوی، سعادت حسن منٹو (بسلسلہ ہندوستانی ادب کے معمار) ص ۲۰

۷۔ وارث علوی، سعادت حسن منٹو (بسلسلہ ہندوستانی ادب کے معمار) ص

۸۔ انسانی کردار ــــــ ایک نفسیاتی و معاشرتی تجزیہ پروفیسر شمشاد حسین ۶۸

۹۔ خالد میاں ص

۱۰۔ منٹو ــــ ٹریجڈی کی جمالیات پروفیسر شکیل الرحمٰن

۱۱۔ منٹو ــــ ٹریجڈی کی جمالیات پروفیسر شکیل الرحمٰن

۱۲۔ منٹو کی چند یادیں اور چند خطوط احمد ندیم قاسمی بحوالہ سعادت حسن منٹو حیات اور افسانے ڈاکٹر فرزانہ اسلم

۱۳۔ ''خالد میاں'' منٹو کلیات منٹو (منٹو کے افسانے۔ جلد دوم) ص ۸۶۰

۱۴۔ ''خالد میاں'' ص

۱۵۔ ''خالد میاں'' کلیات منٹو جلد دوم ص ۸۶۵



حامدؔی کاشمیری کی افسانوی کائنات
اوران کا افسانہ ''سائے'' کی تفہیم

حامدؔی کاشمیری برصغیر کی ایک ایسی ممتاز و مقتدر ہستی ہیں جنہوں نے اردو شعروادب کے موجودہ منظرنامے میں ایک Icon کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ چاہے اردو تنقید ہو یا شاعری یا پھر افسانوی ادب ہی کیوں نہ ہو۔ انہوں نے جس بھی صنف کو ہاتھ لگایا اس کو سونا بنایا' اس میں ایک نئی روح پھونک دی اور اپنی فن کاری کے جھنڈے ہر جگہ گاڑ دیئے۔ انہوں نے روایتی تنقید سے لے کر تھیوری کی تفہیم و تعبیر کے ساتھ اپنی ایک الگ تنقیدی شعریات اکتشافی تنقید کے نام سے قائم کی۔ اسی طرح انہوں نے شاعری میں بھی مقتدمین کی تقلید کے ساتھ ساتھ نئے شعری رجحانات کا بھی بھرپور اظہار کیا اور اس میں بھی بحیثیت شاعر اپنا ایک الگ انفراد قائم کیا۔ اسی طرح ناول اور افسانے فکشن کے میدان میں بھی انہوں نے ایک منجھے ہوئے ناول نگار اور افسانہ نگار کی حیثیت سے اپنا لوہا منوالیا۔ جہاں تک ان کی افسانہ نگاری کا تعلق ہے تو ان کے کل چار افسانوی مجموعے منظر عام پر آئے ہیں۔ پہلا افسانوی مجموعہ ''وادی کے پھول'' ۱۹۵۷ء میں دوسرا ''سراب'' ۱۹۵۹ء میں تیسرا ''برف میں آگ'' ۱۹۶۱ء میں اور اس کے کافی عرصہ بعد ان کا چوتھا اور آخری افسانوی مجموعہ ''شہر افسوں'' ۲۰۰۳ء میں سامنے آیا۔

حامدیؔ کاشمیری کے پہلے افسانوی مجموعے کے بارے میں مظہر امام لکھتے ہیں:

''حامدیؔ کاشمیری کے افسانوں میں سماجی حسیت نگاری کا واضح رجحان ملتا ہے۔انہوں نے اس غریبی، بیماری، جہالت اور توہم پرستی کے حقیقی نقوش اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں کشمیر کا مقدر تھے'' [1]

پروفیسر شکیل الرحمٰن اس طرح رقم طراز ہیں:

''حامدیؔ نے کشمیر کی کہانیاں لکھی ہیں۔ یہاں کا ماحول ان کے افسانوں میں ہر جگہ موجود ہے۔مقامی رنگ (Local Colour) نے ان کے افسانوں میں جان ڈال دی ہے جنہوں نے کشمیر دیکھا ہے وہ حامدیؔ کے افسانوں کے کرداروں کو یہاں کے ماحول میں ضرور پہچان لیں گے۔ ان کے کردار جیتے جاگتے اور یہاں کی فضا میں سانس لیتے ہوئے کردار ہیں۔حامدیؔ ان کرداروں کی مدد سے کشمیر کی زندگی پیش کر دیتے ہیں'' [2]

یہ افسانے ان کی ابتدائی کوششوں کا نتیجہ ہیں۔ان افسانوں میں علاقائی رنگ غالب ہے۔

ان کا دوسرا مجموعہ ''سراب ۱۹۵۹ء'' ہے، اس کا موضوع بھی وادئ کشمیر کے پس منظر میں کشمیری عوام کی زندگی۔جس میں ان کی پریشانیوں، مصیبتوں، بیماریوں، دکھوں، ان کے جذبۂ محبت، توہم پرستی سب کا ذکر مؤثر پیرائے بیان میں کیا گیا ہے۔

البتہ ان افسانوں کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ایک شاعر نے افسانے لکھے ہیں۔ ''سراب'' کے افسانوں کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد حامدیؔ کاشمیری فن کے لحاظ سے ایک پختہ کار افسانہ نگار نظر آتے ہیں۔ دراصل یہ اس دور کے افسانے ہیں جب حامدیؔ کاشمیری کا ذہن ارتقائی منزلیں طے کر رہا تھا۔

ان کا تیسرا مجموعہ ''برف میں آگ ۱۹۶۱ء'' ہے جو ان کی افسانہ نگاری کے سفر کی ایک نئی منزل کا اشاریہ ہے۔ اس افسانوی مجموعے کی کہانیاں ان کے خیالات ومشاہدات میں نئی وسعت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان کے منفرد اسلوب و آہنگ کو ابھارتے ہیں۔ جہاں وہ انسانی نفسیات کی باریکیوں اور الجھنوں سے واسطہ رکھتے ہیں۔ وہ انسان کے باطن کی گہرائیوں میں اترتے ہیں۔ ان کا مستقل موضوع وہ انسان ہے جو جدید سائنسی اور مادی ترقی کی دوڑ میں اپنے وجود اور بقا کی فکر میں لگا ہوا ہے اور بدلتے حالات سے مقابلہ کرنے کی جدوجہد میں داخلی کرب سے گزرتا ہے۔

ان کا چوتھا اور آخری افسانوی مجموعہ ''شہر افسوں'' ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔ یہاں حامدیؔ کاشمیری کا فن موضوعاتی و تکنیکی اعتبار سے معراج کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ اس مجموعے کے افسانوں کو انہوں نے ہیرے کی طرح تراشا ہے۔ یہ افسانے تخلیقی فضا کو ابھارتے ہوئے وحدت تاثر پر منتج ہوتے ہیں۔ وہ غیر ضروری تفصیلات سے گریز کرتے ہیں کم سے کم الفاظ میں پورے منظر کو پیش کرتے ہیں' ترشے تراشے جملے ایک عنصر پیدا کردیتے ہیں۔ جس سے قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان افسانوں میں جدید اور مابعد جدید صورت کا تصور بھی ابھرتا ہے۔ حامدیؔ کاشمیری کے ان افسانوں میں ایک ایسی عورت نظر آتی ہے جو عہد قدیم کی عورت سے مختلف ہے۔ یہ عورت چولہ چکی اور باورچی خانے سے نکل کر تعلیم کے زیور

سے آراستہ، مردوں کے دوش بدوش دفتروں، اسکولوں، کالجوں، ملٹی نیشنل کمپنیوں میں ایک اچھی پوسٹ پر فائز ہے، یہ ایک انٹلیکچول عورت ہے، مگر اس کا المیہ یہ ہے کہ یہ مردوں کے معاشرے میں جیتی ہے اس لیے اس کی آزادی ڈھکوسلہ ہے۔

حامدی کاشمیری نے اس مجموعے کے متعدد افسانوں میں عورت اور مرد کے درمیان رشتے کو انتہائی باریک بینی اور موثر انداز میں سامنے لایا ہے، کئی افسانوں میں مرد اور عورت کے Extra Marital Affairs کو بھی موضوع بنایا ہے۔ تاہم اس مجموعے کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ انہوں نے اشاروں اشاروں میں کرداروں کی عکاسی کی ہے۔ داخلی زندگی کی پریشانیوں کو علامتی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جہاں تک علامتی اظہار کا تعلق ہے تو اس ضمن میں حامدی کاشمیری نے بہت پہلے فرمایا تھا:

> ''آج کا افسانہ، آج کی شاعری بنیادی طور پر علامتی ہے۔ اس لیے کہ آج کے شاعر اور افسانہ نگار کا شعور اس کی حیثیت پیچیدہ ہے۔ وہ اپنی حسیت کو یک رخ انداز میں پیش نہیں کرتا۔ میں اس بات کا زبردست مخالف ہوں کہ شاعر یا افسانہ نگار اپنی تخلیق میں پہلے سے طے شدہ موضوع کو پیش کرے۔ ایسا فن پارہ جو ایک نامیاتی وجود رکھتا ہے، لامحالہ علامتی بھی ہوتا ہے'' [۳]

آج کے افسانہ نگار کو بھی وہی حالات و مسائل درپیش ہیں جو جدیدیت کے دور میں تھے بلکہ مابعد جدید صورت حال نے ان مسائل و حالات میں مزید الجھنوں اور پیچیدگیوں کا اضافہ کیا۔ علامتوں اور استعاروں سے پہلے بھی کام لیا گیا

ہے مگر آج کے افسانوں کے علامتی رویے قدرے مختلف ہو چکے ہیں۔ نئے افسانے کی علامتیں اور استعارے اتنے طویل، گہرے، تجریدی، مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان کے مفہوم تک رسائی آسان نہیں۔

جہاں تک حامدیؔ کاشمیری کے ''شہرِافسوں'' کے افسانوں کا تعلق ہے چونکہ انہوں نے بھی اس میں علامتی پیرائے بیان سے کام لیا ہے ان کو پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے مشاہدے یا تجربے کو سادہ استعارے میں نہیں بلکہ اپنے باطنی آشوب میں غوطہ دے کر دوراز کار لفظی پیکروں اور استعاروں کی معرفت پیش کرتے ہیں اور اس طرح پیش کرتے ہیں کہ زندگی کے ایک دو نہیں بلکہ وقت کے کئی رنگ اڑتے اور پھیلتے نظر آتے ہیں۔ تہذیبی زندگی کے مختلف رشتے کبھی ایک دوسرے سے دست و گریباں، کبھی ٹوٹتے، کبھی بکھرتے، کبھی الجھتے اور کبھی جال بنتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس افسانوی مجموعے کے سبھی افسانے عمدہ ہے مگر ''سائے'' ایک ایسا افسانہ ہے جو مابعد جدید صورت حال میں تہذیب کی شکست و ریخت، اقدار کے پرانے ڈھانچے کے انہدام اور عصری زندگی کے پیچ در پیچ راہوں کے عرفان و شعور، سائنس و ٹیکنالوجی کی بڑھتی ہوئی ترقی اور مہیا کردہ مادی آسائشوں کے زیر اثر زندگی خصوصاً شہری زندگی کے تہذیبی دیوالیہ پن اور آدمیت کے احساس سے محرومی کے کرب کی داستان ہے۔ جس میں حامدیؔ کاشمیری نے ''شبنم'' جو اس افسانے کی ہیروئن ہے۔ اس کے کردار کے مطالعہ کے سلسلے میں شعور و تحت الشعور کے حقائق تک پہنچنے کے لیے ''شعور کی رو'' کی تیکنیک سے برابر کام لیا ہے۔ ساتھ ہی وہ استعاراتی و علامتی اسلوب سے بھی بھرپور استفادہ کرتے ہیں۔ علامتی اسلوب کی وضاحت مرحوم پروفیسر مجید مضمر صاحب یوں کرتے ہیں:

> ''فن کار خارجی حقیقت۔ مشاہدہ کر کے اس سے ''فنی گریز''
> کرتا ہے اور تجربے کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے پھر اس
> کا تخیل وجدان اور جذبے کی آمیزش سے اس تجربے کو ایک
> تخلیقی کردار عطا کرتا ہے اور یوں حقیقت از سرِ نو تخلیق
> Recreate ہوتی ہے۔ خارجی حقیقت اور ادبی حقیقت یا
> خارجی شئے اور فنی تجربے کے درمیان ایک قسم کا ''فریبِ نظر''
> پیدا ہوتا ہے۔ جس کا بہتر وسیلہ علامت ہے'' [۴]

حامدیؔ کاشمیری نے ''سائے'' میں شبنم کے کردار میں اس کے داخلی و خارجی عوامل کو یکجا کر کے اس کو اس طرح Recreate کیا ہے کہ اس کی نفسیاتی کجی، خارجی حالات وواقعات کو اس قدر الجھا دیتی ہے کہ ''وقت'' اول تا آخر اس میں سیلِ رواں کی طرح بہتا ہوا نظر آتا ہے کہ شعور کی رو کی تکنیک عموماً کردار کی نفسیاتی ژروف بینی کو آسان بنا دیتی ہے۔ حامدیؔ کاشمیری کے یہاں بیانیہ کی بحالی بھی موجود ہے۔ افسانے کا پہلا اقتباس غائب راوی کے توسط لمحۂ موجود سے یوں شروع ہوا ہے:

> ''بیڈ پر لیٹے لیٹے وہ تھکن سی محسوس کر رہی تھی۔ فرش پر بچھے
> قالین پر دھوپ سے کئی رنگ سرسرا رہے تھے اور رنگوں کا
> غبار ایک لکیر میں سمٹ رہا تھا۔ کمرے کی روغنی دیواریں
> آئینے کی طرح چمک رہی تھیں۔ سامنے پلائی وڈ کے
> وارڈ روب پر لگا آئینہ خاموش تھا۔ ایک کالا بھنورا کئی
> لمحوں سے کھڑکی میں لگے شیشے سے ٹکرا رہا تھا اور کمرے کی

خاموشی منتشر ہوتی رہی۔ اس نے اُکتا کر سارتر کی کتاب
"Intimacy" نرم تکیے پر رکھ لی اور بھرے بھرے گداز سفید
بازو ہوا میں لہرائے''۔

اس اقتباس میں کئی علامتی پیکر ابھرتے ہیں مثلاً دھوپ سے کئی رنگوں کے غبار کا سر سرا کر ایک لکیر میں سمٹنا' اسی طرح کمرے کی روغنی دیواروں کا آئینہ کی طرح چمکنا اور پھر وارڈ روب پر لگے آئینہ کا خاموش ہونا' کالے بھنورے کا کھڑکی میں لگے شیشے سے ٹکرا کر ارتعاش پید کرنا۔ دراصل یہ سب استعارے لاشعور میں پلنے والے احساس کے اندر ارتعاش پیدا کرنے خصوصاً کالے بھنورے کا شیشے سے ٹکرانا اس ''احساس'' میں ہلچل پیدا کرنے کا عمل ہے جس کو ''شبنم'' سارتر کی کتاب "Intimacy" میں دبانے کی کوشش کر رہی ہے۔ اگر ان علامتوں کی تکتی کریں تو کئی لفظی تصویریں سامنے آئیں گی مثلاً بیڈ' رنگ' غبار' خاموشی' کالا بھنورا' Intimacy۔ یہ ساری علامتیں دھیرے دھیرے پورے افسانے میں پھیل جاتی ہیں جس سے افسانے کا Range بھی بڑھ جاتا ہے۔ اس طرح یہ علامتیں ماضی' حال اور حال سے ماضی اور مستقبل (خوف کی صورت میں) لاشعور سے شعور اور شعور سے لاشعور اور تحت الشعور میں بہتی رہتی ہیں۔ مگر قاری پہلے ہی اقتباس سے ایک نامعلوم Suspense کو محسوس کرتا ہے' اس کا ادراک اسے بتاتا ہے کہ کچھ ایسا ضرور ہے جو غیر معمولی یا Routine سے ہٹ کر ہے جسے وہ شدت سے محسوس کرتا ہے اور جس کی کھوج اس کو متجسس اور کسی حد تک متذبذب رکھتی ہے۔

شبنم کے لاشعور میں بیک وقت دو کوائف موجود ہیں۔ ایک تو اپنی جیت کی خوشی کہ اس کا جیون ساتھی فضل Dashing شخصیت کا مالک جو کسی بھی عورت

کا خواب ہوسکتا ہے، وہ شہر سے دور پرسکون اور خاموشی جگہ پر مقیم، جہاں کا سکون، اس کی روح اس سکون کے لیے کب سے ترس رہی تھی یہ وہ جگہ ہے جو Nature یا فطرت سے قریب ہے اور عورت ہونے کے ناطے اس کا Nature کے ساتھ ایک خاص رشتہ بھی ہے مگر برآمدے میں اس کا انگڑائی لینا اور پیڑوں کا جھرجھری لینے کے بعد سفید اور گلابی پتیوں کا بکھر جانا۔ اس رشتے یا تعلق کے بکھرنے کی علامت ہے جو اس کا فطرت کے ساتھ تھا یعنی کہ کچھ ایسا ضرور اس سے سرزد ہوا ہے جس کی بنا پر فطرت نے اس کے ساتھ رشتہ کو جھٹلایا ہے۔ اس کے بعد پرچھائیوں، سناٹوں کا ذکر اور پھر خوف سے اس (شبنم) کے بستر پر آکر لیٹنا اسی Suspense یا سانحہ کا احساس ہے جو شروع سے ہی قاری کے ذہن میں تاثر کے طور پر ابھرا تھا۔

''شبنم''، موجودہ دور کی پڑھی لکھی آزاد عورت ہے جو ہر فیصلہ سوچ کر ہر قدم تول کر اٹھاتی ہے جو اپنے پاؤں پر کھڑی ہے، جس کو کوئی آندھی اپنی جگہ سے ہلا نہیں سکتی اور جب زندگی میں اندھیرا ہوا تو اس کی سوچ اس کی راہوں کو روشن کرتی ہے وہ انسان کو آزاد دیکھنا چاہتی ہے بالکل اس کی فطرت کی طرح اور تہذیب سے وہ شاکی ہے کہ یہ انسان کو مختلف بندھوں میں جکڑ کر اس کی Creativity کو ختم کرتی ہے۔ وہ تمام لڑکیوں سے مختلف ہوتی ہے کہ اس کی باتیں کسی کی سمجھ میں نہیں آتیں، وہ ماموں کی مخالفت کے باوجود لڑکوں کے کالج میں داخلہ لیتی ہے کہ اس کے ڈیڈی بھی کوئی اعتراض نہیں کرتے کہ ان کی نظر میں ان کا کام محض فیس فراہم کرنا ہے باقی جھگڑے انہیں خود Resolve کرنے چاہیے اور اس لاتعلقی نے شبنم کے اندر اعتماد پیدا کیا، کہ وہ نہ چاہتے ہوئے بھی یعقوب جو کالج کا غنڈا تھا اور اس کی محبت کا دم بھرتا تھا جو شادی شدہ اور ایک بیٹی کا باپ بھی تھا۔ شبنم کو اس سے نفرت کے بجائے ہمدردی تھی

کہ وہ تصّور میں اس کے نا آسودہ وجود کو تسکین دینے کی کوشش کرتی تھی۔ شبنم نے پانچ سال تک کالج میں پڑھایا بھی مگر اسے روٹین کے کام میں کوئی Thrill نہ ملتا تھا' اسے روز کے لیکچر' نصاب کی کتابیں' سب میں جمود محسوس ہوتا اس لیے اس نے شادی کے ایک سال بعد ہی نوکری چھوڑ دی اور شادی کے بارے میں بھی اس کا خیال تھا کہ جب تک طرفین کی زندگی سکون سے گذرے شادی ٹھیک ہے یہ ایک کنٹریکٹ ہے جب یہ بندھن الجھن محسوس ہو تو اس کو توڑ دینا چاہیے کہ یہ محض ایک رسم ہے جو تہذیب کا ہی جبر ہے بظاہر شبنم فضل جو کہ رفعت اس کی بہن کا شوہر اور گڈو کا باپ تھا' اس سے شادی کر کے وہ خوش تھی اس نے اپنی محبت پالی تھی جس سکون کی اس کو تلاش تھی وہ اس سفید پلاسٹر کیے دو منزلہ مکان میں حاصل ہو چکا تھا مگر اس کا ماضی' اس کا تعاقب کر رہا تھا۔ جس سے وہ مسلسل پیچھا چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔

وہ خود کو مثبت سوچ کی آماجگاہ تصور کرتے ہوئے خود کو سجانے سنوارنے میں لگی ہوئی ہے اور بار بار اپنے اندر سے اٹھنے والے ارتعاش کے غبار کو ٹھنڈے پانی سے دھونے کی سعی کرتی ہے اور اپنے چہرے کو بے داغ تولیے سے صاف کر کے پوڈر اور کولڈ کریم سے اپنے چہرے کی ہوائیوں کو چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کئی علامتی پیکر ماحول کی کثافت کو مزید تقویت دے رہے ہیں جیسے ''غبار'' جو لاشعور میں خیالات کے ہجوم سے ہی پیدا ہو سکتا ہے' اس غبار کو ٹھنڈے پانی سے دھونے کی سعی' بے داغ تولیہ سے چہرے کو صاف کرنا' پھر آئینہ کا ذکر' آئینہ میں فقط انسان ظاہری عکس ہی نہیں دیکھتا بلکہ وہ اپنے باطن کو بھی دیکھ پاتا ہے۔ پھر ظاہری صورت یعنی چہرے پر پوڈر اور کولڈ کریم کا لگانا یعنی فضل کے آنے کی تیاری' فضل جو آج کے زمانے کا مرد ہے جس کی پسند یقیناً شبنم جیسی عورت ہی ہو سکتی ہے جو باطن

سے زیادہ ظاہر کو سنوارنے پر سر دھنتی ہے جو موجودہ دور کے لیے فٹ ہے کہ وہ مرد کو خوش رکھنے کے گُن سے واقف ہے مگر رفعت باجی ایسے کسی گُن سے واقف نہ تھی اس لیے فضل نے اس کو طلاق دے دی۔

شبنم فضل کے آنے سے پہلے تیار ہونا چاہتی تھی فضل اس کی کمزوری بھی ہے اور طاقت بھی'' شبنم افسانے کے شروع سے آخر تک خارجی حالات و داخلی جذبات کے درمیان جھولتی رہتی ہے وہ ڈوبتی اور ابھرتی ہے اس کے ٹیبل پر لائف اور سائیکالوجی کا انبار جمع ہوگیا تھا۔ وہ حال سے ماضی اور پھر واپس حال میں بڑی سرعت کے ساتھ سفر کرتی رہتی ہے۔ وہ عجیب سے حَبَس کی شکار تھی اس کے لاشعور میں ماضی کا ایک ایک عکس موجود تھا اور جو کبھی بھی متحرک ہوجاتے تھے۔ اسے بھی بے ساختہ یعقوب یاد آجاتا۔ اسے یعقوب سے ہمدردی تھی مگر حقیقت میں یہ ہمدردی نہیں محبت تھی، چاہے جانے کی خواہش، جو اس کے اندر پہلے سے موجود تھی، مگر گھر والوں خصوصاً ماں کی کم عمر میں موت، ڈیڈی کے لاتعلقی کے رویے، رفعت باجی کی ناراضگی ان تمام محبتوں کی محرومی اسے یعقوب کی محبت کی صورت میں پوری ہوتی ہوئی نظر آرہی تھی، تبھی وہ تصور میں ہی اس کی روح کے اضطراب کو اپنی محبت سے دور کرنا چاہتی تھی جو دراصل وہ اپنے اضطراب کو دور کرنے کی سعی کررہی تھی اور اس تشنگی کو پھر ایک حقیقی پیکر فضل نے دور کیا تھا تبھی وہ رفعت باجی کے بیڈروم سے ملحق کمرے میں فضل کی بانہوں میں پگھل رہی تھی کہ فضل نے بھی اپنی محبت کا اضطراری انداز میں اظہار کیا تھا اور اس نے بھی اس کی محبت کو خوشی خوشی قبول کیا تھا کہ وہ انسان کی فطری آزادی کی حامی تھی اور جہاں اپنا فائدہ ہو وہاں اجتماعی زندگی کی رسمیں اور روایات بے معنی ہوکر رہ جاتی ہیں۔

بہر حال ماضی سے حال میں آ کر وہ اپنے حال جو (خاموش، بوجھل اور کچھ کچھ اداس تھا) میں تحرک پیدا کرنے کے لیے کبھی گھر کے ملازم پر برستی تو کبھی مالی سے الجھتی جو خودرو جھاڑیوں کو صاف کر رہا تھا۔ خودرو جھاڑیاں علامت ہے نفسیات میں پلنے والے بے لگام خیالات یا Phobias کی جن کو وہ صاف کرنا چاہتی تھی کہ ___ فضل آرہے تھے۔ یہ سوچ اس کی نفسیات یا لاشعور کے لیے ایک ٹھنڈی پھوار ہے مگر اس کے لاشعور میں پلنے والے خدشے کو مزید مستحکم بھی کرتی ہے۔ Slavish Mentality وہ بہ آواز بلند نوکروں کو کام چور کہہ کر طنزیہ ان پر چوٹ کرتی ہے مگر وہ خود کسی خوف یا خیال کے ہاتھوں محکوم ہو چکی تھی گویا کہ Slavish Mentality اپنی ہی طرف اشارہ ہے۔ پھر وہ اس کے تضاد میں سوچتی ہے کہ میں انسان کو آزاد دیکھنا چاہتی ہوں۔ ''وہ شادی سے پہلے عموماً فضل سے کہا کرتی۔ انسان دھرتی کا فطری اور آزاد اظہار ہے'' ___

اس پورے افسانے میں متعدد جگہ ''خاموشی'' کا استعارہ استعمال ہوا ہے' ایک ''خاموشی''، سکون' اطمینان اور تشفی کی علامت ہے جس کے لیے شبنم کی روح ہمیشہ سے ترستی رہی تھی اور جو اسے سفید پلاسٹر کیے دو منزلہ مکان میں حاصل ہوا تھا مگر اس خاموشی کا تاثر ہلکا ہے۔ یہاں اور طرح کی خاموشیاں بھی ہیں' جس میں پرچھائیاں کانپتی ہیں' سناٹے گہری سانس لیتے ہیں اور ایک نامعلوم سا خوف بھی ہے۔ خاموشی شبنم کے لاشعور میں بھی موجود ہے۔ اس کے لاشعور کی خاموش جھیل میں جیسے کوئی بھاری پتھر گرا دیا گیا ہو' وہ لہروں کے ساتھ ابھرتی رہی ڈوبتی رہی۔ جب وہ شعور کی رو میں بہہ کر ماضی میں جاتی ہے تب بھی ''سارے گھر میں بوجھل سی خاموشی تھی۔ ماموں جان کے الفاظ ! ابھی تک کمرے میں گونج رہے تھے۔ ہماری بیٹی کسی ایسے کالج میں

داخلہ نہ لے گی، جہاں مخلوط تعلیم ہو۔ آخر ہمیں بھی کسی کو منہ دکھانا ہے'' اس ''خاموشی''
کی ایک اور علامت رفعت باجی ہے جس کے بارے میں ماموں نے کہا تھا____

''رفعت کو دیکھو کتنی نیک اور باحیا لڑکی ہے۔ رفعت باجی
ایک کوٹے میں بیٹھی سوئیٹر بُن رہی تھی۔ باجی کی نیکی اور کم
گوئی کے سبھی گُن گاتے ہیں۔ لیکن اسے ایسی نیکی پسند نہ تھی،
جو اپنے وجود کی قیمت پر ملے___ بُزدل'' [6]

رفعت باجی ایک Introvert شخصیت ہے، کم گو بقول شبنم 'بزدل' اس
لیے کہ وہ تہذیب سے جڑے رشتوں میں بندھی ہوئی ہے جن کی تعظیم کرنا وہ جانتی ہے،
وہ ڈیڈی کی لاتعلقی اور شبنم کی من مانی سے اندر ہی اندر غصہ ہوتی ہے۔ اسے فضل کا
لاابالی پن پسند نہیں مگر ڈیڈی کی لاتعلقی اور ماموں کے مان کی خاطر وہ اس رشتے کو
قبول کرتی ہے اور حتی المقدور اس کو نبھانے کی کوشش کرتی ہے مگر فضل کے ایک بیٹے
گڈو کو جنم دینے کے باوجود بھی وہ فضل کی پسند نہیں بن پاتی اور اندر ہی اندر کڑھتی رہتی
ہے فضل کے مطابق وہ ہڈیوں کا پنجرہ بن چکی ہے اور ''وہ سب سمجھتی ہے'' یہ ایک
Deep Irony بھی ہے اس رشتے کی جسے شادی کہا جاتا ہے جس میں دونوں طرفین
کی خوشی اور سکون کو اہمیت ہونی چاہیے مگر رفعت باجی سب سمجھتی تھی۔ اس لیے خاموش
تھی، وہ تب بھی خاموش رہی جب فضل نے اس کو طلاق دینے اور شبنم سے شادی
کرنے کا فیصلہ کیا، مگر وہ تین دن تک Mental Shock میں رہی اور یہ تین دن
لگاتار شبنم اس کو اٹینڈ کرتی رہی۔ اس لیے نہیں کہ وہ شرمندہ تھی بلکہ شبنم کی نظر میں اس
کا فیصلہ صحیح تھا اور رشتوں کی Intimacy اسی حد تک تھی کہ وہ اپنی بہن کو
Compose ہونے میں مدد دے اور گڈو جس کو فضل اپنے ساتھ رکھنا چاہتا تھا،

رفعت باجی اسے اپنے ساتھ لے گئی بس اسی حد تک اپنے حق کو Assert کر پائی۔

رفعت باجی کے جانے کے بعد یہ سفید پلاسٹر کیا دومنزلہ مکان مزید خاموش ہوگیا۔ ''شبنم'' جو رفعت کے برعکس Extrovert شخصیت کی مالک تھی، وہ ہمیشہ تکلفات سے بھاگتی رہی ہے۔ جو بات اس کے دل میں ہوتی ہے۔ اس کے ہونٹوں پر بھی مچلتی ہے۔ وہ اپنی شخصیت کے بھرپور اظہار کی قائل تھی'' ے اس نے گڈو اور رفعت باجی کے کمروں پر تالے لگا دیئے تھے اور بیڈروم اور ڈرائینگ روم کی سٹنگ اپنے طور پر بدل دی تھی۔ اسے تحرک پسند تھا، Change پسند تھی۔ مگر وہ اس گھر سے خاموشی کو نکال باہر نہ کرسکی۔

''وہ جلدی سے اوپر آئی۔ لکڑی کے زینوں پر اس کے نیچے تلے قدموں کی مترنم چاپ خاموش چاردیواری میں کھو چکی تھی۔ خاموشی گہری ہوچکی تھی۔ بیڈروم کے سائے کیاریوں کو اپنی لپیٹ میں لے چکے تھے'' گویا کہ اس کے اندر کی خاموشی اس کے اطراف میں پھیل کر اس کے وجود میں تحلیل ہو رہی تھی۔

''ہوا کا ایک تیز جھونکا کمرے کی کھڑکیوں کو ہلاتا ہوا گزر گیا۔ خاموشی تھرائی ____ کیا وہ گھر میں تنہا رہ سکتی ہے؟ خاموشی پھر گہری ہوچکی تھی'' ____ وہاں کوئی نہ تھا، صرف خاموشی تھی اور گھٹن'' ____

وہ چاہے لاکھ خود کو مطمئن کرے یہ سوچ کر کہ ''انسان آزاد ہے'' اور اس کے وجود کی آزاد نشو ونما ہی اس کے اندر Creativity پیدا کرسکتی ہے اور تہذیب نے اسے رشتوں میں باندھ کر اس پر ظلم کیا اور یہ کہ اس کا اپنے فائدے کے بارے میں سوچنا جائز ہے بدلے میں رفعت باجی کے ساتھ ظلم ہی کیوں نہ ہو۔ یہ سب باتیں چاہیں عقلی اعتبار سے صحیح ہوں مگر کیا انسان رشتوں سے کٹ کر تنہا رہ سکتا ہے! اگر ایسا

نہیں ہے تو گویا وہ سماج میں رہنے کے لیے مجبور ہے اور سماج میں رہنے کے ناطے اس کے اندر Tolerance اور Compromising صفات کا ہونا ضروری ہے اور سماج کی ایک تہذیبی اساس بھی ہوتی ہے جو رشتوں سے باندھتی بھی ہے اور ان کی تعظیم کرانا بھی سکھاتی ہے جو Intimacy کے گن بھی سکھاتی ہے مگر شبنم ان تمام باتوں کو مفروضہ یا بے معنی رسموں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی اور بقول اس کے اپنی خواہش کے برخلاف کرنا بزدلی ہے۔ مگر رشتوں کی پامالی اور اپنے من کی کرنے کے بعد جو گرہ یہ اس کی نفسیات میں پڑھ جاتی ہے وہ ایک بے نام سی الجھن کی طرح اس کے لاشعور میں موجود رہتی ہے اور ہر پل ہر لمحہ اس احساس جرم میں وہ گھٹن، خوف، سراسیمگی کی شکار رہتی ہے۔ وہ جن خدشوں سے خود کو بچانے کی کوشش کرتی ہے جس احساس جرم سے وہ بھاگنا چاہتی ہے وہ ہمہ وقت اس کے اعصاب پر حاوی رہتا ہے۔ وہ زندہ رہنا چاہتی ہے آزاد ہوا کی طرح مگر یہ خاموشیاں بڑھتی جاتی ہیں، یہ تھراتی ہیں اور وہ بے ساختہ چابیوں کا گچھا لے کر گڈو اور رفعت باجی کے کمروں کو کھول دیتی ہے ــــ

نیم تاریک کمرہ ــــ گرد آلود سائے۔ سناٹا بالکل یہی حالت اس کے لاشعور کی تھی۔ وہ دروازے پر گھور گھور کر دیکھتی رہی ــــ دیوار کے ساتھ وہی بیڈ تھا، جس پر اب بھی بستر بچھا ہوا تھا۔ سامنے وارڈروب تھا، سنگار ٹیبل، دیوار پر تصویریں ــــ تعویذ شریف کے موٹے موٹے رنگین حرف ــــ وہاں کوئی نہ تھا، صرف خاموشی تھی اور گھٹن۔ وہ مڑی۔ کل ہی وہ اس کمرے کی صفائی کروائے گی۔ اس کی ساری چیزیں نکلوا دے گی اور پھر اس کا سارا نقشہ.... ریں ..... ریں،.... اچانک اس کے کانوں میں بچے کے بلکنے کی آواز آئی۔ ارے ــــ گڈو رو رہا

ہے___ اور___ یہ کس کی دبی دبی سسکیاں ابھری ہیں؟..... باجی..... طلاق.....

میرے اللہ! انسان کو ہر نئی حقیقت قبول کرنا پڑتی ہے لیکن یہ سسکیاں..... نہیں

نہیں، یہاں کوئی نہیں___ گڈو باجی کے ساتھ ہے اور یہاں خاموشی ہے___

لیکن یہ رونے کا شور___ شور بڑھتا جا رہا ہے___ اس کے کانوں کے پردے

پھٹے جا رہے ہیں___ بند کردو یہ رونا! خدا کے لیے بند کردو"!

اس پورے اقتباس میں شبنم کے لاشعور میں جو گھٹن، حبس، خاموشی، خدشے وغیرہ موجود ہیں وہ ایک ایک کر کے ظاہر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ کمرے میں بیڈ، بستر، وارڈروب، سنگار ٹیبل، دیوار پر تصویریں تعویذ شریف یہ ساری چیزیں انسان کے تہذیبی اظہار کی علامتیں ہیں جن سے شبنم متنفر تھی اس لیے وہ اس کمرے کے نقشے کو بدلنے کا ارادہ کرتی ہے مگر تبھی اسے یوں لگتا ہے کہ اس کمرے کی خاموشی کو رفعت باجی کی سسکیاں اور گڈو کے بلکنے اور رونے کی آوازیں چیرتی ہیں رفعت باجی جس نے طلاق کے سانحہ کو قبول نہ کیا تھا۔ دھیرے دھیرے خاموشی، سسکیوں اور رونے کے شور میں بدل رہی تھی اور یہ شور بڑھتا گیا کہ اسے یوں لگا کہ اس کے کان پھٹ جائیں گے۔ گویا کہ اس کے اندر کے خدشے کو اظہار کی راہ مل گئی، اس کا لاشعور اس کے شعور پر بھاری پڑ گیا خدا کے لیے بند کردو! وہ چیخ رہی تھی اور فضل ہکا بکا اسے دیکھ رہا تھا۔ اس نے فضل سے کہا کہ وہ کوئی ڈراونا خواب دیکھ رہی تھی اور کئی بار کہی بات دہرانے لگی کہ "ہم یہ مکان بدل دیں گے۔ گویا کہ اس کی یہ حالت ہونا معمول تھا۔ شام کتنی ویران ہے تاریک سائے اسے گھیر رہے تھے اور یہ تاریک خاموش سائے یقیناً اس کے اندر لاشعور میں پلنے والا احساس جرم تھا۔

دراصل یہ افسانہ شبنم کے لاشعور کا Frustration ہے جو انسانی روابط کے

ٹوٹنے بکھرنے اور خونی رشتوں کے درمیان تضاد اور شکست کا المیہ ہے۔ Intimacy رشتوں کی تقدیس واہمیت کا استعارہ ہے جو اس افسانے میں بری طرح سے پامال ہوئی ہے۔ مجموعی اعتبار سے اس افسانے میں ایک کردار کے داخل و خارج کے درمیان تضاد' کشاکش کی صورت میں اس کے باطنی آشوب' بے اطمینانی' بددلی' عدم تحفظ' تنہائی اور بے یقینی کے خوف وہراس اور احساس جرم کو حامدی کاشمیری نے ایک ماہر نفسیات کی طرح اور ایک بڑے فن کار کی حیثیت سے لفظی پیکروں اور علامتوں واستعاروں کی معرفت سے اس طرح پیش کیا ہے کہ ایک قاری موجودہ دور میں تہذیب کی شکست وریخت' اقدار کے پرانے ڈھانچے کے انہدام اور عصری زندگی کے پیچ در پیچ راہوں کا عرفان وشعور حاصل کر لیتا ہے جو اس کے اندر اجتماعی لاشعور کی حیثیت سے موجود تو ہے مگر ''سائے'' کی قرأت اس احساس کو مزید تقویت و استمرار بخشتی ہے اور یہی ایک بڑے فن کار کا انفراد ہوتا ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ فکر و تحقیق مظہر امام ص ۲۰۴

۲۔ بحوالہ اردو ریسرچ جرنل مضمون نگار: مشتاق قادری ص ۷۲

۳۔ بحوالہ نیا اردو افسانہ انتخاب' تجزیے اور مباحث مرتبہ گوپی چند نارنگ ص ۴۷۴

۴۔ بحوالہ اردو کا علامتی افسانہ پروفیسر مجید مضمر ص ۲۰

۵۔ بحوالہ ''سائے'' افسانوی مجموعہ ''شہر افسوں'' حامدی کاشمیری ص ۱۰۷

۶۔ بحوالہ ''سائے'' افسانوی مجموعہ ''شہر افسوں'' حامدی کاشمیری ص ۱۰۹

۷۔ بحوالہ ''سائے'' افسانوی مجموعہ ''شہر افسوں'' حامدی کاشمیری ص ۱۱۳ ☆☆

حُسین الحق کے افسانہ

''مٹی کے ڈھیر سے'' کا تجزیہ

اس افسانے کی تفہیم کا مرکزی حوالہ بیانیہ Narrotology ہے۔ جس میں راوی کی اہمیت اس بناء پر بھی زیادہ ہو جاتی ہے کہ وہ Homodiegtic Narrative کی صورت میں کرداروں کے اعمال و حرکات، مختلف واقعات، موضوع، پلاٹ اور motives سے متشکل discourse کے internal focalization کا ضامن بن جاتا ہے۔

گو کہ اس افسانے میں متعدد جگہیں ایسی ہیں جہاں ''راوی'' سوچ و عمل سے الگ ہو کر کسی منظر میں جم جاتا ہے اور تب ایک قاری پہلے عجیب تحمسے کا شکار ہوتے ہوئے ایک short view سے گذر جاتا ہے جو دوسرے منظر تک اس کی رہنمائی کرتا ہے مگر تیسرے منظر میں اسے یہ باور ہو جاتا ہے کہ پہلا تاثر یا trace وہم سے زیادہ کچھ نہ تھا۔ تاہم اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ شروع سے آخر تک متضاد جہتوں میں سفر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ پھر بھی چند traces ایسی ہیں کہ توجہ بار بار پلٹ جاتی ہے اور قاری افسانے کے بنیادی moto یا تاثر کو گرفت میں لینے کی سعی میں شامل ہو جاتا ہے۔

افسانے کے آغاز سے ہی ایک عجیب قسم کا احساسِ اجنبیت alienation

لایعنیت کا کرب نظر آتا ہے۔افسانے کا پہلا ہی جملہ کہ ___

''اس پر نظر پڑی اور پھر ہر منظر کی کیفیت بدل گئی''۔

کچھ نہ سمجھنے والی کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔لیکن اتنا طے ہے کہ کوئی انہونی ضرور واقعہ ہوئی ہے پھر راوی مزید کہتا ہے ___

''میں تو اردگرد کے مناظر کے حُسن میں گُم تھا، مجھے کیا خبر
تھی کہ اس صورت حال سے بھی واسطہ پڑ سکتا ہے''۔

راوی کا دوسرا جملہ الجھن میں مزید اضافہ کرتا ہے۔لفظوں کے باہمی ارتباط سے کچھ ایسی اکائیاں سامنے آتی ہیں، جو معنی و تفہیم کی دو الگ جہات میں سفر کرتی ہیں اور دو متضاد مناظر کی نمائندگی بھی ایک جو انتہائی حسین و دلکش ہے کہ راوی اس کی گرفت میں فوراً آ گیا، لیکن دوسرا ایسا کہ جس نے پہلے کے فسوں کو بری طرح توڑ کر راوی کو مضطرب کردیا۔ چنانچہ راوی کا یہی اضطراب افسانے کا پہلا تاثر بن جاتا ہے۔مگر قاری کی الجھن میں کوئی کمی نہیں آپاتی کہ صورت حال کا لفظ ابھی بھی غیر واضح ہے اور آگے پیش آنے والے واقعات کی sequence گڑ بڑائی ہوئی ہے۔ جس کی ایک اہم وجہ یہی ہے کہ plot twist کو تلازمے flashback کا سہارا دیا گیا ہے۔اس لیے قاری تجسس کے بجائے راوی کے اضطراب میں شریک ہو جاتا ہے۔

راوی اور اس کے دوست شہر سے گاؤں کی طرف جانے والی شاہراہ پر نکل پڑے ہیں ۔جس کے ایک سرے پر بڑی اور پکی عمارتیں ہیں، بڑے کارخانے ہیں، ترقی و خوشحالی ہے، تعلیم و تہذیب کا ایسا تصور ہے جس نے انسان کو قائم بالذات قرار دیا ہے اور شاہراہ کے دوسرے سرے پر اتنے سادہ لوح مگر فرسودہ، قدامت

پرست لوگ رہتے ہیں، جو تعلیم کے بنیادی جوہر سے نابلد ہیں۔ انہیں مغربی تہذیبوں کی اہمیت کا کوئی اندازہ نہیں ہے۔ اگرچہ یہاں قدرتی مناظر ہیں، کھیت، کھلیان ہیں چوپائے، مٹی کے کچے مکانات، قدرتی وسائل سے پر جگہیں یہی وجہ ہے کہ جب شہری لوگ ان ہنگاموں سے گھبراتے ہیں تو اس طرف نکل آتے ہیں۔

اس شاہراہ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ جو شہری اور دیہی زندگی کے فرق کو کم بھی کرتی ہے اور اس فاصلے کو بڑھاتی بھی ہے۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جو افسانہ اور حقیقت کے درمیانی فرق کو اس طرح مٹاتا ہے کہ افسانے پر حقیقت کا گمان غالب آجاتا ہے۔ یہ ہمیں ایک ایسی دنیا کی سیر کراتا ہے جو Hyper Real World یعنی برتر از حقیقت ہے، یہی وجہ ہے کہ علامتی پیرائے بیان کا اطلاق ناگزیر بن جاتا ہے۔ برتر از حقیقت میں Architype کی بڑی اہمیت ہوتی ہے مگر اس افسانے کی اہم خوبی یہ ہے کہ افسانہ نگار نے بڑی احتیاط و توجہ کے ساتھ anthromorphism اور personification کو موقعہ و ضرورت کے اعتبار سے برتا ہے۔

شہری مضافات میں آنے والے دورویہ پکے مکانات کے بعد اسٹیشن کا ذکر ہے، اسٹیشن ایک ایسی علامت ہے جس نے شہری و دیہی زندگی کے درمیان فاصلہ کو کم کرنے کی سب سے پہلی سعی کی ہے، پھر شاہراہ کے دونوں طرف دھان کے کھیتوں کا طویل سلسلہ جس کے کنارے پگڈنڈی نما ضمنی راستے پر سون ندی کی چھوٹی شاخ ہے۔ ''سون ندی'' کا ذکر ایک Collective Unconsciousness اجتماعی لاشعور کے تحت قاری کو راوی کے اتنے قریب لے آتا ہے کہ قاری، راوی کی آنکھوں سے پورا منظر دیکھنا شروع کرتا ہے۔

یہ وہی 'سون ندی' ہے جو پاکستان کے پتوہر سے شروع ہوکر پتھریہ اور موری کے پہاڑی سلسلوں سے گذر کر مکّر کے قریب دریائے سندھ میں جاملتی ہے۔ایک زمانہ تھا جب ان پہاڑیوں کے دامن میں سون تہذیب پلتی تھی، آج بھی موہنجوداڑو اور ہڑپا کے ساتھ ساتھ پتھروں کے عہد کے آثار قدیمہ میں سون وادی کی تہذیب کے تاریخی حوالے دیئے جاتے ہیں۔مگر آج اس کی تاریخی اہمیت گھٹتے گھٹتے ایک چھوٹی شاخ یا غنچۂ نو خیز رہ گئی ہے۔جو پورے ملک بھر کے لیے sewer اور dumpsite کا مصرف رکھتی ہے۔غنچۂ نو خیز کا لفظ ایک خوبصورت Irony ہے جو تہذیبی قدروں کی پامالی کی طرف اشارہ ہے۔

شاہراہ پر آگے اسی ندی کے کنارے مجوزہ کالج کی زیرِ تشکیل عمارت ہے جو ایک اور علامت ہے' شاہراہ کے دوسروں کو پاٹنے کی' اس کالج کی گورننگ باڈی کے اراکین بہت پُر جوش ہیں کیونکہ تعلیم کو عام کرنے کی صورت میں وہ ایک اچھا کام کرنے جارہے ہیں' تعلیم جو کل کو گاؤں کی ترقی وخوشحالی کی ضامن بنے گی' پھر راوی اور اس کے دوست جو شہر سے آئے ہوئے تعلیم یافتہ' روشن خیال اور reasonable نوجوان ہیں' اس لیے ان کی کالج میں آمد ایک اچھا شگون بھی ہے اور گورننگ باڈی کو درپیش عملی مشکلات میں ان کے قیمتی مشورے شاید کارگر ثابت ہوں۔مگر محض چند زبانی پینترے کہہ کر وہ آگے نکل آتے ہیں۔چنانچہ ''زبانی پینترے'' کا لفظ ایک اور ضرب ہے موجودہ تعلیمی نظام پر جس نے اور تو کچھ نہیں' مگر زبانی جمع خرچ کا گُن ضرور سکھایا ہے۔

سون ندی کا پانی باندھ باندھ کر جمع کرنے کی کوشش کر کے وہاں کالج کی عمارت کا کھڑا کرنا اور اس جگہ کا مضطرب لہروں سے پُر ہونا' علامتی پیرائے میں اس

کرب کی شدت کومحسوس کرانے کی سعی ہے جو اپنی جڑوں سے کٹ جانے کے طور پر
محسوس کیا جاسکتا ہے۔اوپر پانی کا نشیب میں پُر زور آواز میں گرکر چھینٹیں اُڑانا'
اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ بظاہر مغربی تعلیم وتہذیب نے انسانی سوچ وفکر کو بڑی
حد تک بالیدگی اور reasonablity سے ہمکنار کیا' مگر تعلیم کے مادی تصور نے پرانی
قدروں اور مفروضات کو subvert کر کے خوب چھینٹیں اُڑائیں ہیں۔ چنانچہ
راوی اس مضطرب اور خوب چھینٹیں اڑانے والی جگہ سے خائف ہو جاتا ہے اور دو
قدم پیچھے چلا جاتا ہے مگر اس کے دوست بتاتے ہیں کہ اس جگہ کم گہرائی ہے اور جہاں
پانی پُرسکون ہے وہاں ہاتھی ڈوب سکتا ہے۔راوی کو اس paradoxical صورت
حال پر اندر ہی اندر ہنسی آتی ہے۔مگر لاشعور میں سمندر کی خاموش سطح کا ہویلہ لہراتا ہے
جو اس دم ہی ابھرا تھا جب وہ اور اس کے دوست گاؤں کے مضافات میں داخل
ہوئے تھے۔جہاں گاؤں میں شام کے منظر سے راوی کے دوست محظوظ ہورہے تھے'
وہی راوی کو یہ سب تصنع اور جھوٹ لگ رہا تھا۔راوی غیر محسوس طریقے سے ہی
Hyber Real World برتر از حقیقت میں داخل ہورہا تھا۔اس لیے دوستوں کے
مابین ہوئے مکالمے اس پر کوئی اثر نہیں کرتے۔اس کے اکثر دوست اس ماورائی دنیا
کی فسوں خیزی کے آگے سر خم کررہے تھے مگر ان میں ایک دوست' ایسا تھا
جو Pressence of Mind کا ثبوت دیتے ہوئے بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے کہ'' یہ
زندگی نہیں موت ہے'' اور وہ ان شہری خرخشوں کو انسان کی بنیادی ضرورت قرار دیتے
ہوئے "Servival of the Fittest" کا قائل ہے۔مگر راوی خرخشوں اور
بے خبری کی زندگی کے درمیان کہیں جھول رہا تھا۔

تاشے' دھماکے اور جھانجھ کی آوازیں اس سمندر کی سطح میں ارتعاش پیدا

کررہی تھیں، جو اس کے لاشعور میں کب سے خاموش اور پُرسکون تھا۔ اب اس مقام پر آکر برتر از حقیقت میں شامل چیزوں کو خارجی سطح پر نمایاں کرنے کا عمل آجاتا ہے، اس لیے غم حسینؑ کو استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ حضرت امام حسینؑ کی شہادت اسلامی تاریخ کا ایک دل دہلا دینے والا سانحہ ہے، مگر ساتھ ہی اس کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ حق کی باطل پر فتح ہوئی۔ گاؤں کے سادہ لوح انسان اپنی تہذیبی اساس اور مذہبی عقیدے کی پاسداری کے طور پر جب اس عظیم سانحہ کی یاد تازہ کرنے میں محو تھے، تاشے، دھماکے اور جھانجھ کی آوازوں کے بیچ انہیں پتہ ہی نہ چلا کہ کب بیرونی تہذیبوں نے راوی اور اس کے دوستوں کی صورت میں دبے پاؤں آکر شب خوں مارا۔ ٹنڈ منڈ شاخوں کے بیچ لٹکتی ہوئی لاش اسی کی طرف اشارہ ہے۔

یہاں آکر کہانی U-turn لیتی ہے اب راوی اور اس کے دوست گاؤں کے مضافات سے نکل کر شہر کی طرف جانے والی شاہراہ کی طرف چل پڑتے ہیں۔ یہ وہی شاہراہ ہے جس نے شہر اور گاؤں کے درمیان فاصلے کو کم کیا تھا۔ اس شاہراہ پر واپسی میں دورویہ کچے اور پکے دونوں مکانات ہیں۔ پھر نہر کے کنارے پچھلی بھاڑ میں زمین بوس ہوئے دو کچے مکانات کے سائے میں راوی کو ''وہ'' نظر آتا ہے۔ یعنی flashback کا پس منظر وہ ہے۔ ''وہ'' اس صورت حال سے کسی تعلق کی چغلی کھا رہا ہے جو افسانے کے آغاز میں قاری کے اضطراب کا سبب بنی تھی۔ اس ''وہ'' کا حلیہ بالکل ایسا ہے جیسے کسی پرانی اور مٹتی ہوئی تہذیب کا ہوتا ہے۔ جو اپنی بقا اور تحفظ کی جدوجہد میں صدیوں سے کوشاں اور سرگردانِ عمل ہے۔ اس کا کانپتے ہاتھوں سے بھونسے اور کوئلے سے بھری ہانڈی کا جلانے کی کوشش کے دوران سراسیما آنکھوں

سے کالج کی پختہ عمارت کی طرف دیکھنا۔ مستقبل میں اپنی تہذیب کی بچی کچی اساس کے مٹنے کا خوف ہے۔ مگر بوڑھا اپنی سعی میں بالآخر اس وقت کامیاب ہو جاتا ہے، ''جب مشرق اور مغرب دونوں سیاہ تھے'' یعنی دونوں تہذیبوں کا فرق مٹ چکا تھا' جو کہ ایک given reality ہے۔

یہاں پھر ایک بار غم حسینؑ کو استعارے کے طور پر استعمال کیا جا رہا ہے' یعنی جس سانحہ کی پیشن گوئی ہوئی تھی' وہ پیش آ چکا تھا۔ حسینؑ کے خیمے میں چاروں طرف وحشت و سراسیمگی کا عالم تھا' مگر ایک زینبؓ تھیں۔ حضرب بی بی زینبؓ ایک امید کی علامت ہے۔ جنھوں نے اپنے لوگوں میں دوبارہ حوصلہ و ہمت اور عزم پیدا کرتے ہوئے انہیں باطل کے خلاف صف آراء ہونے کی طاقت بخشی' چنانچہ افسانہ نگار نے یہاں بی بی زینبؓ کے ساتھ ساتھ کالی' درگاہ اور بی بی مریم کا بھی ذکر کیا ہے۔ یعنی جڑوں سے کٹ جانے اور مذہب سے دوری کا کرب موجودہ دور کے ہر مذہب سے تعلق رکھنے والے انسان کا المیہ ہے' مذہبی تاریخ کی ان تمام برگزیدہ خواتین نے صنف نازک کی عام شبیہہ کے برعکس بہادری' جرأت و حوصلہ مندی اور مصمم عزائم و قوتِ ارادی کے سبب اہم معرکے سر کیئے' بوڑھے کا کانپتے ہاتھوں سے ہانڈی جلانا' اسی قوتِ ارادی کی طرف اشارہ ہے' جس کے آگے جسمانی کمزوری حائل نہیں ہوتی۔

افسانے میں Language Crafting کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اس افسانے میں اس ہنر کو اتنی خوش اسلوبی سے نبھایا گیا ہے کہ قاری افسانے کی mysterious capacity اور نہ سمجھنے والی کیفیت سے دوچار ہوتے ہوئے بھی ایک عجیب aesthetism سے گذرتا ہے۔ دوسرے افسانے میں craft tool کے

تحت minimals کا بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے، چھوٹے اقتباس، افعال و اسماء کی قوت کو بظاہر omit نظر انداز کر کے لفظوں کے کردار کو arbitrary کی زبانی Ernest Heming way Iceberg جامد کر دیا گیا ہے، مگر لفظوں کی تکرار جو ہر واقعہ سے پہلے اور واقعہ کے بعد ایک rythemic sound پیدا کرتی ہے۔ وہ اپنے اندر تہہ میں چھپے معانی کے استمرار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح قاری subtext میں داخل ہو پاتا ہے۔ چنانچہ یہ تکرار وقفے وقفے سے تھوڑے ردوبدل کے ساتھ کہانی کی مختلف کڑیوں کو آپس میں جوڑ کر اسے ارتقاء کی طرف بھی لے جاتی ہے۔

شام ہوتے ہی کئی علامتی سائے یکے بعد دیگرے لاشعور سے نکل کر شعوری سطح پر نمودار ہوتے ہیں۔ سیلاب سے ڈھے کچے مکان سے شگفتہ چہرے والے فرشتے کا نکلنا، اس امید کی طرف اشارہ ہے، جو بوڑھے نے ہانڈی جلا کر جگائی تھی۔ چنانچہ فرشتے کو دیکھ کر راوی کا خائف ہونا، ایک ایسا ڈر یا خوف ہے جو نئی تہذیب کو پرانی تہذیب سے ہوا کرتا ہے۔

راوی دیکھ رہا تھا کہ گاؤں کی پرسکون ندی ہاتھی ڈوبا رہی تھی یعنی پرانی تہذیب، نئی زوردار بیرونی تہذیبوں پر بھاری پڑھ رہی تھی اور وہ لوگ جوان تہذیبوں کے رنگ میں رنگ کر اپنی تہذیب کے مٹانے میں پیش پیش تھے، ان کی جڑیں ابھی بھی اپنی مٹی سے جڑی ہوئی تھیں۔ چنانچہ بوڑھے کا فرشتے کو ہانڈی سونپنا اور فرشتے کا اس شاہراہ کی طرف بڑھنا جو شہر کی طرف جاتی ہے۔ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ بوڑھے نے مغربی تہذیبوں اور خوشحالی و ترقی کے امکانات، جوان نوجوانوں کے توسط گاؤں میں داخل ہوئے تھے، ان کو واپس شہر کی طرف روانہ کیا۔ پھر راوی نے دیکھا

کہ کچے مکانوں کی مٹیوں کے ڈھیر سے کئی فرشتے نمودار ہوئے، جنہیں کسی نہ کسی بوڑھے نے جلتی ہوئی ہانڈی دیتے ہوئے شہر کی طرف روانہ کیا۔

افسانے کے شروع میں جس احساسِ اجنبیت alienation کا احساس جاگا تھا وہ آخر تک برقرار رہتا ہے، تاہم آخری دو مناظر بڑی حد تک افسانے میں ابھرنے والی traces کو واضح ہونے کا موقعہ فراہم کرتے ہیں۔

غمِ حسین کا استعارہ پھر ایک بار استعمال ہوتا ہے اور لفظوں کے ارتباط سے گاؤں کی ایک الگ شبیہہ سامنے آجاتی ہے۔ گاؤں کے لوگ اب اس قدر مستعد ہو چکے ہیں کہ وہ اپنی تہذیبی قدروں اور ماحولیات کا تحفظ کر سکتے ہیں۔ چنانچہ مشعلوں کی روشنی استعارہ ہے مستعدی کا، اکھاڑہ کا لفظ self defence کی علامت ہے، مختلف ہتھیاروں کا ذکر بھی اسی کی طرف اشارہ ہے جو مشعلوں کی روشنی میں چمک کر دشمن کو اپنے ناپاک و گھناؤنے ارادوں سے باز آنے کی تلقین ہے۔

راوی اور اس کے دوست اپنے مادی فلسفے اور مغربی تعلیم کے ہاتھوں شک و اضطراب میں گرے محفوظ پناہ گاہ کی تلاش میں شہر کی طرف بھاگ رہے ہیں اور گاؤں سے نکلنے والا قافلہ ان کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔

افسانے کا آخری حصہ موجودہ معاشرے پر Irony کی صورت میں ایک کاری ضرب ہے، جب راوی صیغۂ واحد متکلم سے ہٹ کر محض covert narrative کی صورت میں آگے کا حال بتاتا ہے۔ یعنی اس مقام پر پہلی بار خود افسانہ نگار کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ جب وہ تازہ صورتِ حال کا ذکر کرتے ہوئے کہانی کو اختتامی شکل دیتا ہے:

"تعزیوں کے جلوس میں پڑھے لکھے اور عقلمند لوگ اب

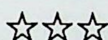
شامل نہیں ہوتے' پختہ مکان پٹری پر سکہ بن چکے ہیں'
شیطان کو مارا پتھر حجرہ اسود کو لگ جاتا ہے' راون کی طرف
چلایا ہوا تیر رام کی طرف لوٹ آتا ہے"۔

موجودہ تعلیم اور نئے فکری رجحان نے انسان کو اپنے مذہب اور عقیدے سے کوسوں دور کر دیا ہے' اس لیے مذہبی رسوم میں شامل ہونا اسے گراں گذرتا ہے' ماحولیات میں بے جا تصرف اور ندیوں کے کنارے enchroachments کے طفیل آئے دن شہروں میں بھی سیلاب آتے رہتے ہیں' جو پکے مکانات کو پٹری پر رکھا سکہ بناتے ہیں' شیطان کو پتھر مارنا فریضۂ حج میں شامل برائی سے نفرت اور ایمان کو پختہ کرنے کی سعی ہے' مگر شیطان ہے کون؟ کیا شیطان موجودہ دور کے مہذب انسان سے الگ کوئی شے ہے! رام اور راون کے درمیان اچھائی اور برائی کی تخصیص مٹ چکی ہے' اسی لیے شیطان کو مارا پتھر حجرہ اسود کو لگ جاتا ہے اور راون کی طرف چلایا تیر رام کی طرف لوٹ آتا ہے۔

گاؤں کی حالت بھی دگر گوں ہے' اپنی صدیوں پرانی تہذیب وتمدن اور اپنے مذہب کی پیروی کا بیڑا جس بوڑھے نے اٹھا کر ڈھے مکانوں کی مٹیوں سے نکلنے والے فرشتوں کو اپنی میراث کی حفاظت کی ذمے داری وحوصلہ بخشا تھا' اب وہ بوڑھا مر چکا ہے اور گاؤں کے سادہ لوح انسان' مٹیوں کے ڈھیر سے فرشتے تلاش کرتے ہیں' مگر کوئی فرشتہ ان کو نہیں ملتا' اپنی مٹتی ہوئی تہذیب کی بقا کی آخری عملی کوشش کے تحت انہوں نے بوڑھے کا قدِ آدم مجسمہ چوراہے پر نصب کر دیا ہے۔

اس افسانے کا خاتمہ بھی twist ending کے تحت ہی واقعہ ہوا ہے جس

سے قاری کی ابتدائی الجھن اور اضطراب جو ایک مقام پر آ کر لگتا ہے کہ ختم ہو گیا ہے' مگر اس طرح کے اختتام پر اس اضطراب و الجھن میں مزید اضافہ ہو گیا ہے' جو موجودہ انسان کا مقدر ٹھہر چکا ہے' جس نے نئی تعلیمی و فکری رجحان کے تحت خود کو قائم بالذات سمجھ کر عقلیت' کلیت شعوری شک اور اضطراب کو ترجیح دی ہے۔



ڈراما ''ضحاک'' کی تفہیم

بریختی تھیٹر کے حوالے سے

ڈاکٹر محمد حسن تنقیدی بصیرت کے ساتھ ہی ایک تخلیقی ذہن کے بھی مالک تھے انہوں نے تنقید کے بعد ڈراما' افسانہ' شاعری' ناول غرض سبھی میں کمال دکھایا خصوصاً ڈراما میں انہوں نے اپنے تخلیقی جوہر اور فنی صلاحیتوں کو بھرپور طریقے سے بروئے کار لاکر ڈراما کے روایتی اصول ونظریات کو جدید فکر اور فن کی نئی قدروں کے ساتھ ملا کر ڈراما کی تشکیل میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔

پروفیسر محمد حسن نے باضابطہ طور پر ۱۹۵۰ء میں ڈراما نگاری کی طرف توجہ کی اور سب سے پہلے آل انڈیا ریڈیو کے لیے فیچر (Feature) اور ریڈیو ڈرامے لکھنے شروع کیے۔ اس وقت وہ لکھنؤ سے شائع ہونے والے اخبار ''پائنیر'' میں ملازم تھے۔ لکھنؤ کے معاشرے اور ماحول سے مانوس ہونے کی بناء پر انہوں نے آل انڈیا ریڈیو کے لیے ایک فیچر بعنوان ''یہ لکھنؤ ہے'' لکھا جس کی مقبولیت کی بناء پر اس کی دس بارہ قسطیں بھی نشر ہوئیں۔

''یہ لکھنؤ ہے'' کی مقبولیت کی وجہ سے پروفیسر محمد حسن کا رجحان ڈراما نگاری کی طرف بڑھا اور انہوں نے یکے بعد دیگرے کئی ایک ڈرامے تخلیق کیے جو وقتاً فوقتاً آل انڈیا ریڈیو اور دوسرے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوتے رہے۔ علی گڑھ کے قیام

کے وقت تک انہوں نے بے شمار ریڈیو ڈرامے لکھے۔ جن میں منتخب ڈراموں کا مجموعہ ''پیسہ اور پرچھائیں'' ۱۹۵۵ء میں ادارہ فروغ اردو لکھنؤ سے شائع ہوا۔

ریڈیو ڈراما کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر محمد حسن نے اسٹیج ڈراما کے احیاء میں بھی نمایاں خدمات انجام دیں۔ انہوں نے جب ڈراما کی طرف توجہ کی' ڈراما فن نقالی اور اسٹیج سے کٹ کر محض کتابی صورت میں میدان ادب میں موجود تھا۔ دوسرے وہ ایک ایسا پُر آشوب دور تھا جب سماج ایک بنتے بگڑتے تہذیبی ڈھانچے کا عکاس تھا' روشن خیالی کے نام پر اخلاقی برائیاں' معاشی و اقتصادی بحران اور رشتوں کے تقدس کی پامالی عام ہو رہی تھی' تعلیم' رہن سہن' زبان و ادب غرض تاریخی و ثقافتی ورثے سب پر نو آبادیت New Colonialism کا غلبہ ہو چکا تھا۔ چنانچہ وہ اپنے حیطِ حوالہ Frame of Reference کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''ڈرامے لکھنے شروع کیے تو مراد آباد کے اس ٹوٹتے بکھرتے' لڑکھڑاتے اور گرتے ہوئے تہذیبی ڈھانچے نے مدد کی' ان گرتی ہوئی چھتوں کے نیچے حسین' ذہین دوشیزائیں تھیں' مسکراتے ہوئے ہوش مند نوجوان تھے۔ مگر گرتے ہوئے تمدن کی چکی انہیں پیسے ڈال رہی تھی' کبھی کبھی وہ ایک باغی کی طرح اپنا سر اٹھاتے تھے مگر کوئی پاٹ انہیں پھر سے اپنی طرف گھسیٹ لیتا تھا۔ اپنے ڈراموں میں' میں نے انہیں گھرانوں کی تصویریں کھینچی خود اپنی تصویر کھینچی۔''[1]

اس طرح سے ڈاکٹر محمد حسن نے سماجی' سیاسی' تاریخی اور عصری مطالبات سے اپنے ڈراموں کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ پھر جب وہ علی گڈھ میں درس و تدریس کے منصب پر

فائز ہوئے تو انہوں نے ''اردو تھیٹر'' کے نام سے ایک ڈراما گروپ بھی تیار کیا جو
بریختی تھیٹر کی طرز پر قائم کیا گیا تھا جس کے تحت کئی ڈرامے علی گڑھ، نینی تال اور حیدر آباد
جیسے شہروں میں اسٹیج کرائے۔ انہوں نے اپنے تھیٹر میں طبع زاد ڈراموں کے
علاوہ تراجم اور دوسروں کے بھی ڈرامے اسٹیج کرائے۔ ان کی ڈراما کمپنی میں قمر رئیس،
حکیم محمود عالم، پروفیسر افتخار عالم، شہاب جعفری اور جاوید اختر وغیرہ کے نام اہم ہیں۔
بریختی آرٹ و تھیٹر سے متاثر ہونے کی بنا پر انہوں نے Commercial تجارتی
اغراض سے قطعہ نظر ایک خاص مقصد کے تحت ڈراما کو آگے بڑھانا چاہا، اشتراکی
جذبات و خیالات سے وابستگی کے طفیل انہوں نے معاشرے کے اندر پلنے والے
مسائل و غیر مہذب و اخلاقی برائیوں کی طرف ایک عام آدمی کی توجہ مبذول کرانا چاہی
جو اجتماعی لاشعور Collective Unconscious کی صورت میں موجود تو ہوتے
ہیں مگر انسان کی سہل پسند طبیعت اور تجاہل کی وجہ سے صحیح موقعہ و محال پر توجہ کے حصول
سے رہ جاتے ہیں۔ انہوں نے روایتی ڈراما کے اصول و ضوابط کو بھی ہاتھ سے جانے
نہ دیا اور بریختی فن و تکنیک سے بھی ڈراما کے کاکل سنوارنے میں پیش پیش رہے۔ اس
طرح ہم ان کے یہاں قدیم و جدید کا حسین سنگم دیکھتے ہیں۔ جس میں جدید رنگ کی
گہرائی و گیرائی نمایاں اور برجستہ طور پر اپنی اہمیت کا اثبات کراتی ہے۔

اگر چہ ان کی ڈراما کمپنی محدود وسائل کے سبب جلد ہی منتشر ہوگئی لیکن وہ
برابر لکھتے رہے اور مختصر اسٹیج ڈراموں کے علاوہ فل لینتھ اسٹیج ڈرامے اور ریڈیائی
ڈراموں کی شکل میں اس فن سے اپنی وابستگی قائم رکھی اور اس کے ذریعے عصری
مسائل کو فن کارانہ ہنر مندی سے اجاگر کرتے رہے اور ساتھ ہی تاریخی و ثقافتی حوالوں
سے بھی روشناس کراتے رہے۔

جہاں تک ڈاکٹر محمد حسن کے ڈراما ''ضحاک'' کا تعلق ہے تو اس ڈرامے کا پلاٹ بھی انہوں نے تاریخ و ثقافت کے منبع و مآخذ سے تیار کیا ہے۔ چنانچہ ''ضحاک'' کو بعض روایتوں میں عربی اور بعض میں شامی شداد کی اولاد کہا گیا ہے اس طرح ''شاہنامے'' میں ہے کہ شام کے بادشاہ ضحاک نے موقعہ پا کر ایران پر حملہ کیا اور جمشید کو شکست دے کر تخت پر قبضہ کر لیا اور بعض روایتوں میں اسے آشوری بتایا گیا ہے۔ مگر تاریخی اسناد کے مطالعے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ نام آریائی ہے۔ جس کی الگ الگ شاخیں سہاگ، اژدہا، دہ آک اور اژدہاق وغیرہ جیسے قبیلوں کی صورت میں شام، ایران، افغانستان کے علاقوں میں پھیل گئیں اور مورخین کے مطابق ان تمام قبائل کا جد ''ضحاک'' تھا۔

خود محمد حسن نے ڈراما ''ضحاک'' کے ''شاہنامہ'' سے متعلق ہونے کے بارے میں اپنے دیباچے میں یوں اعتراف کیا ہے:

> ''ظاہر ہے ضحاک کی کہانی نئی نہیں ہے۔ ضحاک کا پورا قصہ فردوسی کے 'شاہنامہ' میں موجود ہے اور نظم و نثر میں بار بار بیان ہوا ہے۔ اس میں نیا پن ہے تو اس سیاسی رمزیت میں ہے جو ''ضحاک'' کے کردار کو میرے ڈرامے میں حاصل ہو گئی ہے۔ ''ضحاک'' کا قصہ ''فسانۂ عجائب'' والے رجب علی بیگ سرورؔ نے اپنی تصنیف میں بیان کیا ہے۔ ڈراما ''ضحاک'' میں اس کہانی کا صرف بنیادی ڈھانچہ لیا گیا ہے۔ یعنی ''ضحاک'' کا جمشید کے خلاف بغاوت کرنا اور اسے آرے سے زندہ چروا ڈالنا اور اس جنگ میں

فتح یاب ہونے کے سلسلے میں شیطان کی مدد لینا اور شیطان کے اس کے کاندھوں کو بوسہ دینے کی وجہ سے اس کے شانوں پر دو سانپ اُگ آنا یقیناً طبع زاد نہیں ہے۔لیکن اس بنیادی ڈھانچے کے علاوہ جو واقعات اور کردار ڈراما ''ضحاک'' میں آئے ہیں۔ان کا ''شاہنامہ'' سے کوئی تعلق ہے نہ رجب علی بیگ سرورؔ یا کسی دوسرے مصنف کی بیان کردہ شاہنامے کی اس داستان سے'' [۲]

ڈاکٹر محمد حسن نے دیباچے کی صورت میں بریختی آرٹ میں شامل واقعہ سے متعلق آگہی اور تبصرہ دونوں سے کام لیا ہے'انہوں نے دیانت داری کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اصل مآخذ کی نشاندہی کی اور انہوں نے یہ بات بھی واضح کردی کہ اصل مآخذ نے صرف بنیادی ڈھانچہ تیار کرنے میں ان کی امداد کی ہے جب کہ آگے پیش آنے والے واقعات کا اسطوری یا تاریخی واقعات و کردار سے کوئی تعلق نہیں ہے یہ فقط انہوں نے Socialitic Tool کے طور پر التباس حقیقت توڑنے مروڑنے کے مقصد کے تحت استعمال میں لایا ہے۔

رولاں بارتھ نے "Rustle of Language" میں ایک جگہ یوں لکھا ہے:

''.....ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے جو متعدد تہذیبوں سے برآمد کی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے پیروڑی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع ایسی ہے جہاں یہ کثرت یا تنوع مجتمع ہوتا ہے اور یہ

جائے وقوع، مصنف نہیں ہوتا، جیسا کہ اب تک دعویٰ
کیا جاتا رہا ہے بلکہ قاری ہوتا ہے۔ قاری وہ وسعتِ مکانی یا
عرصہ ہے جس میں وہ تمام حوالے یا اقتباسات ان کا کوئی
جزو ضائع ہوئے بغیر، مرتسم ہوتے ہیں، جن سے وہ تحریر
بنتی ہے'' [۳]

میں نے بھی ڈراما ''ضحاک'' کا مطالعہ محض قاری کی حیثیت سے کیا ہے۔ روایتی قصے، تاریخی حوالے، اس دور کی سیاسی وسماجی ابتری، انتشار، تہذیبی و تعلیمی بدلاؤ، اقتصادی ومعاشی بدحالی اور سب سے اہم خود ڈراما نگار کے اشترا کی نظریات وخیالات کے تحت ڈراما کے جدید رجحان یعنی بریختی تھیٹر سے ان کی جذباتی وذہنی وابستگی کے سیاق میں تفہیم وتعبیر کی کوشش کی ہے۔ خاص طور سے بریخت کے Dialectic Theatre سے وابستہ تکنیکی Artifacts کو تجزیاتی Tools کی حیثیت سے ملحوظِ خاطر رکھا ہے۔

ڈراما کے پس منظر میں دراصل ہندوستان کا وہ سیاق ومعاشرتی دور کارفرما ہے جس کو ایمر جنسی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ایمر جنسی کا یہ دور ایسا تھا جب ہندوستانی عوام سے ہر طرح کی آزادی چھین لی گئی تھی۔ ہر طرف خوف و ہراس کا بازار گرم تھا ہر آدمی دوسرے آدمی سے بدظن، نالاں اور متنفر تھا، استداد واستحصال کا ہر کوئی شکار تھا، بنیادی ضرورتوں اور انسانی حقوق کی پامالی کو سیاسی وقانونی حمایت حاصل تھی، ایسے میں ملک کے حساس نفوس کے اندر شدید غم وغصہ اور احتجاج یا بہ الفاظ دیگر Radicality کا ابھرنا ایک فطری عمل تھا، مگر ساتھ ہی قانونی و سیاسی گرفت کا بھی خطرہ لاحق تھا تو ایسے میں ڈاکٹر محمد حسن نے ایک ایسا راستہ اختیار کیا جس سے

ان کے اشتراکی جذبات کو تسکین ہوئی اور ان کو اپنی بات مؤثر اور بہتر طریقے سے رکھنے کا بھی موقعہ ملا۔ چنانچہ انہوں نے ڈراما کی قدیم روایت سے بھی کما حقہ فائدہ اٹھایا اور جدید بریختی تھیٹر کی تکنیک سے بھی خوب کام لیا اور ابہام Ambiguity اور Alienation Effect التباس کو ملحوظ رکھ کر نہ صرف حقیقت بلکہ برتر از حقیقت Hyper Reality کو سامنے لاکر انسان کے تعقل اور Intellect کو مرتعش کر دیا۔

ڈاکٹر محمد حسن نے Dialectic Theatre کی اہم تکنیک بیانیہ سے اپنے ڈراما کی Presentation کو مؤثر بنانے کی کوشش کی۔ یہ بیانیہ کبھی Overt تو کبھی Covert راوی کی صورت میں کرداروں کے شعوری و لاشعوری اعمال کی وضاحت کرتا ہے۔ چنانچہ آغاز میں Heterodiegtic Narrative یعنی راوی کہانی سے بے تعلق ہو کر نظم کے پیرائیہ میں کہانی کا تعارف دیتا ہے اور ہمیں ضحاک، جمشید اور شیطان تین کرداروں سے مربوط کہانی کی حقیقت کا پتہ لگ جاتا ہے۔ ضحاک جس نے جمشید سے اس کا تخت چھین کر اسے آرے سے چروایا اور اس کام میں شیطان نے اس کی مدد کی بدلے میں جب شیطان نے اس کے دونوں کاندھوں کو بوسہ دیا تو اس کے دونوں طرف دو سانپ اُگ آئے جو اب اسے مسلسل ڈستے رہتے ہیں۔ اس طرح ہم راوی کی زبانی ''ضحاک'' کے قصے سے واقف ہو جاتے ہیں جس میں ہر کہانی کی طرح ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانے موجود ہیں۔ ماضی میں ''ضحاک'' نے جمشید پر ظلم کر کے اس کا حق مارا اور اس کو قتل کر دیا جس میں اس کی مدد شیطان (جو برائی کا استعارہ ہے) نے کی۔ حال میں وہ ایک ایسی تکلیف کا شکار ہے جس میں ماضی کے برے اقدام کا احساس شامل ہے جس کی پاداشت میں وہ ہر لمحہ تڑپتے

ہوئے گذارتا ہے اور مستقبل حال سے مربوط بھی ہے اور اس کی ارتقائی شکل بھی یعنی مستقبل کا تصور بھیانک اور مزید خوف ناک ہے۔ان تمام زمانوں میں ایک قدرے مشترک احساس ''شر'' کا تاثر ہے۔جس کا منبع شیطان کی ذات ہے مگر سانپ اس برائی وشر کا ہی زائید ہے شیطان کا سانپ سے جو رشتہ ہے وہ ازلی وابدی ہے جس کی شروعات جنت میں آدم وحوا کے قصے سے ہوتی ہے چنانچہ شیطان نے سانپ کی صورت اختیار کر کے آدم وحوا کو پہلے گناہ کے لیے اکسایا تھا اور اس طرح سانپ ان کے گناہ کا محرک بنا۔گو کہ ہندو دیو مالا میں سانپ کے کردار کو پاکیزہ ومقدس بھی ٹھہرایا گیا ہے۔جن کی پوجا ہندو مذہب میں پہلے سے رائج تھی اور آج بھی جاری ہے مگر اس کی ذات اور اس کی جبلت منفی انداز سے بھی انسانی تہذیب وثقافت میں شامل ہے۔ چنانچہ یہ منفی تاثر قاری وناظر کے ذہن میں پوری کہانی کی Paraphrasing تخلیص کا کام دیتی ہے اور ناظر کی توجہ کو Capture کرتی ہے۔

اس کے بعد ''ضحاک'' خود Homodiegtic Narrative کی حیثیت سے پورے دربار میں اپنی اذیت اور تکلیف کا حال بیان کرتا ہے۔جس میں بلاشبہ غم و غصہ، جھنجھلاہٹ، جلاہٹ، اپنے وزیر اور درباریوں کے لیے تنفر اور بدگمانی سبھی کچھ شامل ہے۔ایسے میں وہ جب ان کو لعنت ملامت کر رہا ہوتا ہے تو ایک بوڑھا دربار میں داخل ہوتا ہے جو ''ضحاک'' کی تکلیف واذیت کا طنزیہ انداز میں مذاق اڑاتا ہے مگر ساتھ ہی ایک حل بھی بتاتا ہے جس کے عوض میں وہ اس کی ''روح'' کا سودا کرنے کی شرط رکھتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن نے یہاں بیک وقت تین طاقتوں کا احساس کرایا ہے۔اول اپنی تکلیف جس کے پیچھے محض اپنی نفسانی خواہشات کا شدید غلبہ ہوتا ہے، دوم

دوسروں کی بے حسی جو درحقیقت ان کی بے علمی و بے بسی ہوتی ہے اور تیسرے خارجی اور ان دیکھی طاقت کا احساس جس کا ہر انسان لاشعوری طور پر ہی منتظر رہتا ہے۔ ''ضحاک''، مستقبل سے بے خبر اپنے حال کی تکلیف سے فی الفوری طور پر خلاصی کا خواہاں ہے۔ اس لیے وہ بہ آسانی اپنی ''روح'' کا سودا کرتا ہے۔ چنانچہ یہ تیسری طاقت جب ایک نا قابل فہم ویقین تدبیر یعنی ''صبح وشام دونوں سانپوں کو انسانی بھیجے کھلانے'' کی بات کرتی ہے نہ ''ضحاک'' کو اس علاج پر حیرت ہوتی ہے اور نہ وزیر کے چہرے پر کوئی تغیر دیکھنے کو ملتا ہے بلکہ جب بوڑھا کہتا ہے کہ سانپوں کا پیٹ بھرنے کے لیے رعایا کو قربانی دینی پڑے گی تو وزیر درباریوں کے چہروں کے بدلتے ہوئے تاثرات اور یقین وبیم کو زائل کرنے کے لیے بہ آواز بلند اس کی تائید میں کہتا ہے:

''زمانے کو سبھی لفظوں کے معنی بدلنے پڑیں گے تاکہ
میرے محسن شہنشاہ کو قاتل نہ کہا جائے''۔

وزیر Internal Focalization کے تحت یہ جملے بولتا ہے اور ایک مخصوص مطمع نظر کی رو سے یہ ڈراما میں View Point shot کے مترادف ہے جو حقیقت کی متضاد Irony بھی ہے اور یہ Alienation Effect کی غمازی بھی کرتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقت کسی خارجی شئے کا نام نہیں بلکہ یہ وہی ہے جسے ہم اپنی تہذیبی ضرورتوں کی تکمیل کی خاطر زبان کے حوالے سے خلق کرتے ہیں

ڈراما کی Pan Fictionality کا دوسرا دور اس کے دوسرے سین سے شروع ہوتا ہے جب دربار سے وابستہ سبھی عمائدین راہب، جج، شاعر، رقاصہ، فوجی افسر وزیر کے کہنے پر مقدس شمع کو درمیان میں رکھ کر یہ حلف لیتے ہیں کہ وہ بادشاہ

''ضحاک'' کی حقیقت کسی کو نہ بتائیں گے یا بہ الفاظ دیگر یہ سب بھی ضحاک اور وزیر کی تقلید میں اپنی ''روح'' کا سودا کریں گے۔ یہاں بھی کئی چیزیں غور طلب ہیں۔ مثلاً ''شمع''، یعنی آگ کے مقدس ہونے کا خیال جو زرتشتی مذہب و تہذیب کی طرف اشارہ ہے۔ دوم راہب کا ذکر اور پھر وزیر کے پرانے راہب کو قتل کر کے دوسرے Underserved شخص کو 'راہب' کے منصب پر فائز کر کے اس کی زبانی ''مقدس باپ'' پر ان تمام اقدامات کی ذمے داری ڈال دینا۔ دین مسیحی کی طرف اشارہ ہے یعنی اکثر ناقدین نے جو ڈاکٹر محمد حسن پر یہ تنقید کی ہے کہ انہیں شاید یہ خیال نہیں رہا کہ پہلے زرتشتی مذہب اور پھر مسیحی عقائد و تہذیب کا حوالہ دے کر سقم پیدا کیا ہے۔ مگر تاریخی اسناد 'ضحاک' کو پورے Central Asia کے قبائل کا ماخذ بتاتے ہیں اور پھر یہ بھی ضروری تھا کہ بریختی آرٹ کے لحاظ سے التباس حقیقت کو توڑنے کے لیے اور روایتی قصے اور موجودہ صورت حال کے درمیان تصادم پیدا کرنے کے لیے بہ یک وقت کئی طرح کے رجحانات کا احساس کرایا جائے۔

یہ موجودہ دور کے انسان خصوصاً ایک پڑھے لکھے۔ مذہبی عالم و پیشوا پر گہرا طنز ہے جو مذہب و عقائد کی آڑ میں صاحب اقتدار کے ذاتی مفاد اور ان کی خوشنودی کو خدا کی خوشنودی و رضا پر ترجیح دیتا ہے جب مذہبی پیشوا کا یہ حال ہے تو باقی ذمے دار عہدوں پر فائز جج، استاد، شاعر، رقاصہ اور فوجی افسر (جو ویسے بھی ہر جذبہ و احساس یا ہمدردی سے بہ نسبت اوروں کے دور ہی ہوتا ہے) اس کی ہاں میں ہاں ملانے کو ہی اپنی عافیت سمجھتے ہیں چنانچہ وزیر انتہائی مکارانہ مسکراہٹ کے ساتھ تنبیہ و تلقین کا فریضہ اپنے پہلے فقرے کی وضاحت میں یوں ادا کرتا ہے:

''ہمیں ایک نیا عہد اور ایک نئے عہد کا انسان بنانا ہوگا

ہمارے شاعر اس نئے انسان کے گیت لکھیں گے، ہمارے
فن کار اس نئے انسان کے نغمے گائیں گے، ہمارے استاد
اس نئی بصیرت کو گھر گھر عام کریں گے اور ہمارے مقنن اور
جج اس نئی بصیرت کی راہ سے الگ ہٹنے والوں کو سزا
دیں گے اور ہمارے افواج قاہرہ، ہماری پولیس، ہمارے
محافظ دستے اس نئی آ گئی، اس نئے کلچر کی ہر گھڑی حفاظت
کریں گے"۔

اس اقتباس میں ڈاکٹر محمد حسن نے Irony پیدا کرنے کے لیے زبان ولسان کے عام Discription کو شعوری طور پر دھچکہ پہنچا کر بول چال اور نحوی قواعد کی پابندی یا لسانی تشکیلات کے جبر سے آزادی کا اعلان کیا ہے۔ جو حقیقت میں Alienation Effect کا ہی کرشمہ ہے۔ بہر حال وزیر آگے کہتا ہے:

"ہم نہیں جانتے تم اس نئی آواز کو کیا نام دو گے ہم صرف اتنا
جانتے ہیں کہ لوگوں کو مرنا سکھاؤ، موت کو جاذب نظر، دلکش،
حسین اور دلفریب بناؤ پھر تا کیداً کہتا ہے "موت ہی
حقیقت ہے، موت ہی عرفان ہے، موت ہی مکتی ہے آج
تک انسان زندگی کے دھوکے میں مارا مارا پھرتا رہا ہے آج
ہم اسے سچائی بنانا چاہتے ہیں"۔

لسانی اعتبار سے لفظوں کے چھوٹے چھوٹے حصوں جن کو Minimals بھی کہتے ہیں ان میں ربط وتسلسل قائم کر کے ایک خاص معنوی جہت کی طرف ان کو منتقل کیا جا رہا ہے جو یقیناً Defamiliar بھی ہیں مگر ساتھ ہی Collective

Unconsiousnes اجتماعی لاشعور کی رو سے مانوس اور سمجھے ہوئے بھی ہیں۔
بہر حال ''ضحاک'' کے تمام ناقابل یقین وغیر انسانی اقدام واعمال کو جائز اور لازم بنانے کے لیے وزیر جو ''ضحاک'' کی ہی شخصیت کا عکس ہے تمام حربے استعمال کرتا ہے جو حقیقت کی سابق قدریں اور تصورات کو پامال کر کے ایک نئی فکر سوچ اور رویے کی طرح ڈال دیتا ہے اور ساتھ ہی سماج کے سیاسی وسماجی کلچر سے وابستہ اداروں کو بھی اپنا ہم خیال بناتا ہے، یہ کام گو کہ پہلے بھی تاریخی اعتبار سے ہو چکا ہے۔
جب ہم گیارہویں اور بارہویں صدی کی تہذیب وتمدن میں سماجی وسیاسی بحران کے محرکات پر غور کرتے ہیں تو اسی طرح کی سوچ وفکر کا غلبہ پاتے ہیں خصوصاً وزیر کے آخری جملوں کی تکرار تاریخ کے ایک ایسے سیاہ باب کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس میں حشیشین نامی گروہ نے نوجوان اذہان کو کبھی Hypnotise تو کبھی ان کو نشیلی ادویات سے مفلوج کر کے ان کو اپنے ذاتی اغراض ومقاصد کی بھینٹ چڑھایا تھا۔آج بھی اس قسم کے غیر انسانی اقدام سماج کی مختلف سطحوں پر غیر محسوس طریقے پر جاری وساری ہیں اور ہمارے آج کی نئی پود جو کل کا مستقبل ہے۔افین کی صورت میں ان کے نفوس واذہان کو مغلوب کر کے ان کو بے کار ومفلوج کیا جارہا ہے۔ بہر حال وزیر کی توسط تمام اعلیٰ عہدوں کے ذمے دار شخصیات کو حشیش پلائی جاتی ہے جس پر آخری گولی کا کام شاعر کی یہ نظم کرتی ہے جس میں تنبیہ اور اپنی بے بسی دونوں شامل ہیں۔

مت اٹھو

سر اٹھاؤ گے

تو یہ پتھریلی چھت جو سخت بھی نیچی بھی ہے

اٹھنے نہ دے گی

چوٹ آئے گی

رینگنے میں عافیت ہے خیریت ہے

تھوڑے دن کی زندگی ہے زندگی یوں ہی سہی

اور اسی کا نام ہے دنیا میں راحت ____

اور اس کا نام ہے دنیا میں راحت ____

اور اسی کا نام ہے دنیا میں راحت ____

یہ سبھی Chorus کی صورت میں بہ آواز بلند دہراتے ہیں۔ گویا کہ لفظوں کی تکرار سوچ وخیال کو استمرار بخشتی ہے جو فطری سوچ نہیں ہے بلکہ مشروط ہے' استبدادی ہے اس طرح یہ اپنے نفوس کو بے حس کرتے ہیں جو وزیر کا مقصد تھا۔

تیسرے سین میں ہم نوشابہ سے متعارف ہوتے ہیں جو ''ضحاک'' کی رانی ہے مگر ضحاک کی ہوس رانی کی شکار ایک مظلوم لڑکی بھی ہے جس کو ضحاک اغوا کراتا ہے اور کافی پس وپیش' تگ ودو کے بعد بالآخر یہ ضحاک کی ملکیت میں شامل ہو جاتی ہے دراصل نوشابہ کا اقرار محض اس کے لیے وقتی راحت کا سامان ثابت ہوتا ہے کیونکہ اس کا استحصال وراستبداد یا اس کی روح کی بربریت روز کا معمول ہے نوشابہ بیوی ہونے کے ناطے ضحاک کے نفسیاتی خواہشات کی تسکین کا پورا خیال تو رکھتی ہے البتہ ذہنی رفاقت اسے کبھی حاصل نہیں ہو پائی۔ نوشابہ وقت کے ساتھ سمجھوتہ کر لیتی ہے اور بظاہر ضحاک کی تکلیف اور اس کے اقدام میں اس کے ساتھ ساتھ ہے۔ ''ضحاک'' جب نوشابہ سے اپنی تکلیف اور اپنے اقدام کی بابت سوال کرتا ہے تو نوشابہ ضحاک کے اقدام کو جائز قرار دیتی ہے اور اسے یہ باور بھی کرانے کی کوشش کرتی ہے کہ وہ اپنے ہر عمل میں صحیح اور حق بجانب ہے مگر نوشابہ کے مکالمے میں ایک چھپنے والی Irony

(جسے Deep Irony کہنا زیادہ مناسب ہوگا) موجود ہے وہ کہتی ہے:

''عوام آپ کے قصیدے گا رہے ہیں، ملک میں شہد اور دودھ کی نہریں بہہ رہی ہیں، قیمتیں گر رہی ہیں، آبادی کم ہو رہی ہے، لوگوں کی رگوں میں جاں نثاری کا جذبہ ہے کہ ہر ریاست سے لوگ اپنی جان حکومت پر نثار کرنے کے لیے اپنے بھیجے نذر کے لیے لا رہے ہیں، مجھے یقین ہے کہ ایسا منظر انسانی تاریخ نے کبھی اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا عوام نے کبھی کسی شہنشاہ کو اتنا پیار نہیں دیا بے مثال انوکھا، بے نظیر''۔

گو کہ نوشابہ جب یہ مکالمہ ادا کر رہی تھی تو اس کی آواز سے صاف لگتا ہے کہ اس کے لفظوں کے بظاہر جو معنی ہیں وہ حقیقت میں اس کے برعکس سوچ رہی ہے اس کے اندر کا دکھ جو انسانیت کے خون کے ردعمل کے طور پر اس کے دل میں موجود تھا وہ Paradox صورت میں اظہار کی راہ بنانے کی کوشش کر رہا ہے تاہم یہ تمام باتیں اس نئے خیال نئی سوچ کے عام ہونے کی دلیل ہے۔ جس کی کوشش وزیر اور ان کے تتبع میں راہب، استاد، جج، شاعر اور رقاصہ نے کی تھی جس کی تصدیق فوراً اس وقت ہو جاتی ہے جب وزیر چند قیدیوں کے ہمراہ ملکہ کے کمرے میں داخل ہو جاتا ہے اور وہ کہتا ہے:

''اجازت ہو تو ان کی آنکھوں سے پٹیاں ہٹائی جائیں، کانوں سے روئی نکالی جائے اور ان کے سیئے ہوئے ہونٹوں کے ٹانکے کاٹ دیئے جائیں''۔

یعنی حشیش کے اثر کو زائل کیا جائے کیونکہ یہ لوگ اس قدر Hypnotise کیے جا چکے ہیں کہ ان کی حالت "صُم" "بُکم" "عُمیاً فھُم لا یَرجعُون" کے مصداق ہو چکی ہے یہ وہی کہیں گے جو انہیں بتایا جائے گا وہی سنیں گے جو انہیں سنایا جائے گا اور وہی کچھ دیکھیں گے جو ان کو دکھایا جائے گا چنانچہ ان قیدیوں کی زبانوں سے جو آخری الفاظ بلوائے جاتے ہیں وہ اسی سوچ کی غمازی کرتے ہیں چنانچہ ایک ایک قیدی سے اسی طرح کے الفاظ کہلوائے جاتے ہیں:

"مجھے اپنے ملک، اپنی قوم اور اپنے شہنشاہ پر قربان ہونا منظور ہے"۔

چار قیدی لگاتار ان الفاظ کی گردان کرتے ہیں ماسوائے پانچویں قیدی فریدوں کے۔ فریدوں وہی شخص ہے جس کے بارے میں ضحاک نے نوشابہ کو بتایا تھا کہ بقول بوڑھے (شیطان) کی پیشن گوئی ہے کہ سیستان کے علاقے میں کوئی نوجوان پیدا ہوگا جو اس کے تخت کو الٹ دے گا اور اب یہ خیالی ہیولیٰ ضحاک کے لاشعور میں اس قدر بار بار ابھرتا ہے کہ اسے یقین ہو چلا ہے کہ اس کے ساتھ یہ انہونی ضرور ہوگی۔

بر یختی تکنیک کے مطابق ڈاکٹر محمد حسن نے ڈراما ضحاک میں اپنے کرداروں کے مکالمات کو کبھی دھیمے تو کبھی اونچے سروں میں ان کی زبانی کہلوا کے لہجے کی مختلف Tones کو Socialitic tools کے تحت استعمال کیا ہے۔ چنانچہ جب فریدوں انکار کرتا ہے تو اس کے انکار میں ایک حوصلہ اور عزم بھی ہویدا ہے:

"میرا کوئی ملک نہیں، میری کوئی قوم نہیں، میرا کوئی شہنشاہ نہیں، نہیں نہیں مجھے جان دینا منظور نہیں"۔

فریدوں کی زبانی ہمیں اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ کمزور اس وقت کمزور نہیں رہتا

جب وہ لفظ انکار یا نہیں کا اظہار کرتا ہے اور یہ نہیں ہی اس کی سب سے بڑی طاقت ہے گویا کہ نوشابہ اس کو سمجھانے کی کوشش کرتی ہے اور Chorus کی صورت میں ایک بار پھر ایک نئی کہانی ماحول کو ایک الگ رنگ دیتی ہے یہ کہانی نوشابہ کے اغوا اور اس کے رانی بنائے جانے کی ہے۔ بریختی آرٹ کی یہ ایک اور خوبی ہے کہ اس میں کہانی در کہانی کا سلسلہ بھی ہوتا ہے جو یقیناً التباس حقیقت کو توڑنے Alienation Effects کی صورت کو پیدا کرتا ہے۔

نوشابہ فریدوں کے توسط اس نئے فکری نظام کی تشہیر و تبلیغ میں جول وخلاح یا اس کے Failure کی طرف اشارہ کرتی ہے اور ضحاک سے مہلت لیتی ہے کہ فریدوں کو سمجھائے گی، مگر در پردہ وہ فریدوں سے ذہنی مطابقت محسوس کرتی ہے اور اپنی دیرینہ تشنگی کو مٹانے کی تدبیر بھی سوچتی ہے مگر فریدوں اپنی دھن اور اپنے عزم میں اس قدر غرق اور مستحکم ہے کہ اس کا ''انکار'' یہاں بھی اپنی اہمیت منواتا ہے اور نوشابہ اس کی بغاوت کو Compromising Note پر لانے سے قاصر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ فریدوں فرار ہونے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر اس کے انکار کے آخری الفاظ کی بازگشت شاعر، راہب، جج، رقاصہ ان کے لاشعور کو بری طرح سے جھنجھوڑتے رہتے ہیں۔ فریدوں اشتراکی نظریات کے تحت اس پورے پورژوئی نظام حیات سے ٹکرا کر ان تمام خارجی و داخلی طاقتوں کو ان کے کھوکھلے پن کا احساس کراتا ہے، چنانچہ اس کے فوراً بعد ہم دیکھتے ہیں کہ ایک بار پھر مقدس شمع کے گرد یہ تمام عمائدین جمع ہو جاتے ہیں مگر اب کے یہ اپنے اعمال واقدام کا محاسبہ کرتے ہیں اور اپنی شخصی آزادی اور فکری و تخیلی پرواز کی قدغن کے بارے میں پہلی بار Rational انداز میں سوچتے ہیں اور جب شاعر اپنی بے بسی اور مجبور محض ہونے کی صورت میں خودکشی کرنے کا ارتکاب کرنے

جارہا ہوتا ہے اچانک وزیر آکر اس کو روک لیتا ہے۔ دراصل یہاں ڈراما ''ضحاک'' اپنی منتہا یا نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے۔ وزیر جو استعارہ ہے شر کا' جو حقیقت' ٹھوس حقیقت اور برتر از حقیقت سب میں اپنی ارتقائی صورت میں شامل ہے اور یہ قائم بالذات بھی وہ اس System میں اس قدر Fit ہے کہ ہر موقعہ' ہر حال اور ہر لحظہ میں مستعد اور سب سے اہم Presence of mind کا حامی ہے۔ اس لیے بغاوت کے ابھرنے سے پہلے ہی اس کا قلع قمع کر دیتا ہے اور فوجی افسر کے ساتھ مل کر ان کو قیدیوں کی صورت میں بادشاہ ضحاک کے سامنے پیش کرتا ہے۔ چنانچہ راہب' جج' شاعر' استاذ' رقاصہ اور نوشابہ اس حال میں ضحاک کے سامنے لائے جاتے ہیں کہ ان کے منہ پر تانکے ہیں اور ہاتھ بندھے ہوئے' آنکھیں' کان بند ہیں اور جب ضحاک سے وزیر کہتا ہے کہ کیا ان کے انجام سے پہلے ان کو کھول کر ان سے رسمی الفاظ بلوائیں جائیں تو ضحاک انکار کرتا ہے کہ ان رسمی چونچلوں کے لیے ان کے پاس فرصت نہیں بلکہ اصل مقصد کی فوراً تعمیل کی جائے اور یہ مقصد Self Centered بھی ہے اور Self Oriented بھی۔ مگر جونہی ان لوگوں کو قتل کرنے کے لیے جلاّد تلوار اٹھاتا ہے فریدوں اچانک منظر میں داخل ہو جاتا ہے۔ فریدوں سرتا پیر اشتراکی نظریات کا حامل ایک ایسے معاشرے کا خواہاں ہے جس میں کوئی ظالم کوئی مظلوم نہ ہو۔ فریدوں اس دفعہ اکیلا نہیں ہے اس کے ساتھ سیتان کے اور لوگ بھی ہیں جو اس کے ہم خیال ہو چکے ہیں اور جن میں اس system سے ٹکرانے کا حوصلہ ہے فریدوں ایک Homodignetic Narrative کی صورت میں ان کو ضحاک کی حقیقت سے باخبر کرتا ہے اور ساتھ ہی ان لوگوں کے انجام (جنھوں نے اپنی روحوں (ضمیر) کا سودا کر کے بادشاہ کا ساتھ دیا تھا) بھی دکھاتا ہے جو خاموشی سے سر جھکائے اپنے انجام کے منتظر ہیں اور اپنے

کیے پر نادم بھی یہاں ڈراما انجام کی طرف پیش قدمی کے ساتھ ساتھ روایتی idealism کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرتا ہے کہ ناظرین کو یقین ہو جاتا ہے کہ ضحاک اب گیا یا ابھی چنانچہ فریدوں جونہی ضحاک پر اپنی تلوار سے وار کرنے والا ہوتا ہے کہ وہی ابتدائی سین والا بوڑھا (شیطان) وارد ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ ضحاک کی ''روح'' اس کی ملکیت ہے اور اس کا جسم سانپوں کی' جب فریدوں کہتا ہے کہ ہم انتقام لیں گے تو بوڑھا طنزیہ جواب دیتا ہے:

> ''بہت دیر ہو چکی ہے۔ انتقام لینا اتنا آسان نہیں ضحاک
> ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے تو کس کس کو قتل
> کرے گا''۔

یہ کہہ کر بوڑھا ضحاک کو لے کر غائب ہو جاتا ہے۔ گویا کہ اس سارے تبصرے کا مقصد ناظرین کی بصیرت کو ایک ایسے زاویہ میں پھیلانا یا بڑھانا تھا جوان کے حقیقی زندگی سے تعلق ہونے کی بار بار چغلی کرتا ہے۔ ڈرامے کا روایتی انجام ناظرین کو دائمی راحت سے دوچار کرتا ہے مگر بدبختی ڈراما اس کو آگہی کا ایسا درس دیتا ہے کہ اس کی بے چینی و اضطرار میں مزید اضافہ ہوتا ہے اور اس کو ایک ایسی حقیقت کے انکشاف کا پتہ چلتا ہے جو برتر از حقیقت Hyper Reality ہے۔ جس کا مقصد ارسطوئی نقطۂ نظر کا انبساط ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ حقیقت Intellectual ہے۔ بوڑھے کا یہ کہنا کہ آگے بھی ضحاک پیدا ہوتا رہے گا اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ مسئلہ حل نہیں ہوا وہ ہنوز قائم ہے' اس کی شکل بدلی ہے یا آگے زمانے میں ایسی صورت یا نوبت اس زمانے کے مطابق متشکل ہوگی مگر برائی تب بھی موجود تھی اور آگے بھی ہر دور میں یہ زمانے کی ازلی طاقتوں یا قدروں سے متصادم ہو کر ان پر غلبہ حاصل کرنے کی کوشش کرے گی مگر جب

فریدوں آخری الفاظ بولتا ہے کہ:

''بچ گیا مگر یاد رکھ بوڑھے جب بھی جہاں بھی ضحاک سر اٹھائے گا
فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا.....''

مارِ شہوت رابکش در ابتداء
ورنہ اینک گشت مارت اژدھا

یہ مکالمہ قاری یا ناظر کے اضطراب و بے چینی کو کسی حد تک راحت سے دوچار کرتا ہے کہ امید بہر حال قائم ہے۔ اس طرح یہ ڈراما ناظرین کو ایک نئی بصیرت اور آگہی سے ہم کنار کرتا ہے جو جذباتی طور پر واقعات و کردار سے اس کو ہم آہنگ ہونے کے زیادہ مواقعہ فراہم ہی نہیں کرتا مگر اس کے تعقل اور حقیقت پسندی کے رجحان کو مزید تقویت اور سب سے اہم اپنی قسمت آپ بدلنے کا عزم و حوصلہ اور صحیح تربیت و علم کے صحیح مقصد کی اہمیت اس کو باور کراتا ہے۔

بظاہر ڈاکٹر محمد حسن نے ارسطوئی ڈرامائی روایت کا لحاظ رکھتے ہوئے شاندار بھڑکیلے درباری لباس، ماحول، باوقار کردار اور آراستہ زبان کے مکالمے کا استعمال کیا ہے مگر حقیقت میں وہ اس کے اندر کار فرما ایک ایسی حقیقت کی پردہ کشائی کرنا چاہتے تھے جو داستان گو (راوی) کی موجودگی، پلاٹ کی سماجی معنویت، قصہ در قصہ بنانے کی کوشش، مناظر کی انفرادیت اور کرداروں کے مسلسل بدلتے رہنے کی خصوصیات کے ساتھ اسطوری و روایتی قصے کو ایک سیاسی تمثیل کے طور پر ایمر جنسی کے دور میں پیش کرنا چاہتے تھے جس کے پیچھے واحد یہ مقصد تھا کہ حقیقت کے شعور ادراک تک ہماری رہنمائی کی جا سکے اس طرح انہوں نے Figural Narrative کی صورت میں راست اعمال و حرکات و واقعات کے بجائے Panfictional تحریر کی صورت میں ایک طرف قاری تو دوسری طرف ناظر کی صحیح رہنمائی کی کہ ان کا مقصد تاریخی یا نیم تاریخی قصہ لکھنے کے بجائے ایک خالص بریختی ڈراما لکھنا تھا۔ جو اس

وقت کے حالات کی ایک اہم ضرورت بھی تھی۔

☆☆☆

حواشی

۱۔محمد حسن، آپ بیتی، مشمولہ:محمد حسن افکار واسالیب مرتبہ:عبدالحق اردو اکادمی، دہلی ۲۰۱۱ء

۲۔ڈاکٹر محمد حسن ''ضحاک'' ص ۱۸

۳۔بحوالہ اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات سید تنویر حسین

حوالہ جات

۱۔ قدیم مشرق جلد دوم ڈاکٹر معین الدین ص ۷

۲۔ تقسیمات طبقات ناصری جلد دوم ص ۳۶۲ تا ۳۶۵

۳۔ جدید اردو ڈراما ڈاکٹر ظہور الدین

۴۔ اردو ڈراموں کا انتخاب محمد حسن

☆☆☆

تانیثیت اور ادب

''تانیثیت'' ایک اہم ادبی رجحان کی حیثیت سے بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں پس ساختیاتی فکر ونظر کی بدولت سامنے آیا۔ پس ساختیاتی نظریہ چونکہ مرکزیت کے خلاف ایک فکری ردعمل تھا اس لیے اس نے ماضی کے بہت سے مبنی پر عقل Common Sense اعتقادات کو صدمہ پہنچا کر صدیوں سے حاشیے پر چلی گئی چیزوں کو اہمیت دے کر ان کے وجود کا اثبات کرایا۔ اسی لیے پس ساختیات کو The Study of Absence یعنی غیر موجودات کے مطالعہ کا نام دیا جاتا ہے اور تشخص کی تلاش Identity Crists مابعد جدید دور کے Discourse کا مرکزی مسئلہ ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا آرہا تھا کہ عورت جو کہ دنیا کی نصف آبادی کہلاتی ہے مرد سے عقلی و منطقی اعتبار سے کم تر ہے۔ عورت کی اہمیت محض جنسی علامت Sex Symbol یا Commodity یعنی سامانِ تعش کی حد تک تھی۔ چونکہ یونانی تصور کے مطابق عورت کا منصب اپنے شوہر کی خوشنودی کا حصول اور بچے کی نگہداشت تھی۔ اس لیے اس کا لچک دار اور اللہ میاں کی گائے بنے رہنا ہی صحیح تھا۔ ناقص العقل ہونے کی بنا پر تعلیم اور دیگر علوم کو سیکھنا اس کے بس کا روگ نہیں، اس لیے اس کی قسمت کا فیصلہ کرنے کا حق فقط 'مرد' کو تھا جو ہر اعتبار سے برتر ہے۔ مگر پس ساختیاتی فکری نظام نے ان تمام مفروضات کی نفی کرتے ہوئے عورت کے

وجود کو اخذ قبول کرتے ہوئے چلی آرہی روایت کو نئی شکل دی اور حاشیے پر چلی گئی اس مظلوم صنف کو سامنے لاکر اس کی نفسیاتی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کی۔

پس ساختیاتی فکر کے تحت 'عورت' نے نہ صرف اپنی حیثیت کو سمجھا بلکہ سماجی وادبی حلقوں میں بھی سرگرم نظر آنے لگی جہاں ابھی تک مردوں کے متعصب اور متبغض رویے کے تحت ان کا دخول ممکن نہ تھا۔ 'عورت' کو اس بات کا مکمل احساس تھا کہ پدرانہ سماج میں چونکہ ہر تہذیبی سرگرمی پر مرد کا تسلط رہا ہے۔ اس لیے تمام تہذیبی ادارے مردانہ رنگ لیے ہوئے ہیں ان اداروں میں اگر مرد نے کہیں 'عورت' کا تذکرہ کیا بھی' تب بھی وہ اظہار مردانہ رنگ میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسا کہ German Gayer نے اپنی کتاب "The Female Eunuch 1970"[1] میں کہا تھا کہ:

> "صنفی (افتراق) جو مرد اور عورت کے درمیان ہے اس کو بدلا نہیں جاسکتا البتہ معاشرے کے پروردہ تصورات کو بدلنے کی ضرورت ہے"۔

چنانچہ معاشرے کے انہیں تصورات کو بدلنے اور Identical Crisis جو بالخصوص خواتین کو درپیش ہے۔ اس سے نمٹنے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا تھا کہ 'عورت' ان تمام اداروں اور سرگرمیوں' جہاں ابھی تک مردوں کا لوہا مانا جاتا تھا' میں حصہ لینا شروع کریں اور اس طرح عورت کی شخصیت کو بحیثیت 'عورت دنیا کے سامنے پیش کرنے کی سعی کریں۔ چنانچہ پس ساختیات کے تحت خواتین نے بالکل ایسا ہی کیا۔ اس اعتبار سے پس ساختیات کا تانیثیت کے ساتھ ایک قریبی تعلق بن جاتا ہے بہ الفاظ دیگر پس ساختیاتی فکر ہی صحیح معنوں میں تانیثی رجحان کے پس منظر میں کارفرما رہا ہے۔ اس

فکری نظام نے تانیثی تحریک کے لیے سمت کا تعین بھی کیا اور اس کو تقویت بھی دی۔

تانیثیت کی تحریک نہ صرف خواتین کی جنسی وحیاتیاتی محکومیت کے خلاف احتجاج کا نام ہے بلکہ یہ سماج اور قانون ساز حلقوں سے مرد کے مساوی حقوق کی دعویدار بھی ہے اور سب سے زیادہ یہ اس پدری تصور کی نفی کرتی ہے جس کی بنا پر عورت ناقص العقل بھی ہے اور مجہول ومحض بھی۔

تانیثیت کی تحریک کے اولین نقوش میری وول سٹون کرافٹ کی کتاب "A Vindication of Rights of Women" میں ملتے ہیں۔ جس میں انہوں نے مرد اساس معاشرتی نظام کی تنقید کے ساتھ ساتھ خواتین کی اہمیت کو بھی جتایا تھا۔ اسی طرح جان اسٹوراٹ مل نے "On the Subjugation of Women" لکھ کر لوگوں کی توجہ سماج کی اس نابرابری اور غیر متعدل رویے کی طرف مبذول کرانی چاہی۔ مگر جس کتاب نے پورے عالم کے مرد اساس ادبی وسیاسی حلقوں میں تہلکہ مچادیا وہ فرانس کی ایک اہم نظریہ ساز خاتون Simon de Beauviour کی کتاب "Le Beuxione Sexe 1949" ہے۔ جس کا ترجمہ بعد میں انگریزی میں "The Second Sex 1974" کے نام سے کیا گیا۔ چنانچہ سمون نے نہ صرف تانیثی رجحان کو بڑھاوا دیا بلکہ یہ دعویٰ بھی کیا کہ:

''عورت کی آزادی درحقیقت مرد کی آزادی ہے''۔

اسی طرح امریکہ کی Betty Freudian کی کتاب "The Femine Mystique 1963" کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کتاب کو آزادی نسواں کی تحریک Women's Lib Movment کے نئے دور کا نیا منشور کہا جاتا

ہے۔ اس ضمن میں امریکہ کی Dorothy Par کی "Modern Women:
"The Lost Sex" ،Freudian کی "Beyond Gender"، Kate
Millet کی "Sexual Politics"، German Gayer کی "The Female
Eunuch 1974" اور "Sex of Destiny" اور Virginia Woolf کی
"A Room of One's Own" 1928 کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

تانیثیت کی تحریک کے آغاز میں انگریزی کی سنجیدہ کتابوں کے ساتھ ساتھ جس صنف کو زیادہ دخل رہا ہے وہ ''ناول'' ہے۔ جس کو اس تحریک کی آبیاری کا اولین شرف حاصل ہے۔ چنانچہ انگریزی میں ناول کی شروعات ہی تانیثیت کے مقصد کے تحت ہوئی ہے گو کہ اس کے بارے میں متضاد رائے ہے کہ اولین ناول نگار مرد تھا یا عورت تھی مگر کئی تاریخی کتب کے مطالعہ سے جاپان کی ایک خاتون موراسا کا پتہ چلا ہے جو کہ پہلی ناول نگار تھی مگر ان کی کتاب جاپانی میں لکھی گئی تھی تاہم مسز افربن کے بارے میں بھی خیال کیا جاتا ہے کہ پہلا ناول انہیں کا لکھا ہوا ہے البتہ کچھ کا خیال ہے کہ Carvantees کی مزاحیہ داستان (Don Guixote)[2] پہلا انگریزی ناول ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ ناول ہی وہ صنف تھی جس میں خواتین نے پہلے پہل (گو کہ شروعات مکتوب نگاری سے ہوئی تھی) اپنے شخصی وجود کے ادبی اظہار Discourse کو مکمل آزادی اور اپنے ڈھنگ سے صفحۂ قرطاس پر اتارا اور یہ پہلا موقع تھا جب ان کو کسی تنقیدی اصول وضابطے کو ملحوظ نہ رکھنا پڑا! کیونکہ یہ ایسا شعبہ تھا جہاں مردوں کی اجارہ داری بہ خلاف شاعری کے نہ تھی۔ وہ اس لیے کہ اس کے لیے زیادہ پڑھا لکھا ہونا ضروری نہ تھا چونکہ یونانی فکر کے تحت عورت ناقص العقل تھی اس لیے اس کے لیے لاطینی اسکول میں دخول کی اجازت نہ تھی اور شاعری کے لیے

Learned Latin پہلی شرط تھی۔ بہر حال ناول جیسا کہ Virginia Woolf کہتی ہیں:

''یہ انتہائی لچک دار صنف ہے۔ جس کے لیے دماغ
کو مسلسل و مستقل مرکوز نہیں کرنا پڑتا۔ اس کے حصے
مختلف اوقات میں لکھے جا سکتے ہیں اور چونکہ عورتوں
کا سابقہ رات اور دن میں کئی لوگوں سے پڑتا رہتا ہے
اس لیے ان کی پرورش ہی ایک ناول نگار کی حیثیت سے
ہوتی ہے نہ کہ شاعر کی حیثیت سے''۔

اسی طرح Armstrong نے کہا ہے:

''ناول نہ صرف خواتین کے تہذیبی اقتدار کا ذریعہ ہے
درحقیقت ناول کا ظہور خواتین کے اختیار (مساوی حقوق کی
جدوجہد) کا ایک حصہ اور وسیلہ بنا''۔

چنانچہ ناول کے ذریعے خواتین نے سماج میں اپنی حیثیت میں بدلاؤ کی جدوجہد کا آغاز انتہائی سبک انداز میں کیا۔ اس ضمن میں جن خواتین کو بڑی اہمیت حاصل ہے ان میں (Pride & Prejudice) Jane Austen ہمشیرگان Bronte (Jane Eyre) Charlote Bronte اور Emily Bronte (Wuthering Heights) Gaskil (North & South) Virginia Woolf (Light House & Orlando) کے نام لیے جا سکتے ہیں جنہوں نے تانیثیت کی حمایت اپنے اپنے انداز میں کبھی تذکری لہجے میں تو کبھی نسائی آواز میں کی اسی طرح انگریزی میں کئی مرد ادیبوں نے بھی اپنے ناولوں میں تانیثی

رجحان کو جگہ دی جن میں Samuel Richardson اور Henery James خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

جہاں تک اردو ناول کا تعلق ہے تو اگرچہ یہاں کسی خاتون کی بجائے مرد(نذیر احمد) کے ہاتھوں اس کا آغاز ہوا ہے مگر انہوں نے بھی ناول کے ذریعہ تانیثی رجحان کو ہی تقویت دی جس کا پہلا منشور ''مراۃ العروس ۱۸۶۹ء'' ہے بقول نذیر احمد:

> ''ان عورتوں کے خیالات کی اصلاح اور ان کے عادات کی تہذیب ہو اور کسی دلچسپ پیرائے بیان میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے طبیعت نہ گھبرائے''[۳]

گویا کہ ناول نے اردو میں بھی ایک آلہ کار کی حیثیت اختیار کرتے ہوئے خواتین کی تعلیم اور اخلاقی تربیت اور زندگی کے دیگر شعبوں کی طرف ان کی توجہ بٹانی چاہی ساتھ ہی مرد اساس معاشرتی حلقوں میں خواتین کی اہمیت کو بھی مستحکم کرنے کی کوشش کی، جو کہ حقیقتاً سرسید تحریک کے مقاصد میں ایک اہم مقصد تھا(اگر چہ سرسید کے رفقاء خواتین کی تعلیم کے طریقوں کے بارے میں متضاد نظریات کے حامل تھے) تاہم تعلیم نسواں علی گڑھ تحریک ہی کی ایک کڑی تھی۔ بہر حال نذیر احمد کے بعد حالؔی نے ایک داستان نما قصہ ''مجالس النساء'' اسی مقصد کے تحت لکھا تاہم ''مراۃ العروس'' کے بعد جس ناول کو اہمیت حاصل ہوئی وہ اردو کی پہلی خاتون ناول نگار رشید النساء کے ''اصلاح النساء'' کو حاصل ہوئی۔ان کے بعد کئی اور خواتین سامنے آئیں مثلاً محمدی بیگم ''آج کل''، صغرا ہمایوں مرزا(سرگزشت ہاجرہ) نذر سجاد حیدر(حرماں نصیب) مگر جس ناول کو حقیقتاً تانیثی رجحان کا آغاز کہا جا سکتا ہے وہ مرزا ہادی رسوؔا کا

(امراؤ جان ادا) ہے جس میں پہلی بار ایک خاتون وہ بھی طوائف کو بہ خلاف مرد تصور کے ذہین لائق فائق اور نفسیاتی اعتبار سے ارفع دکھایا گیا ہے۔ بہر حال ان کے بعد راشد الخیری (شام زندگی) پریم چند (نرملا) راجندر سنگھ بیدی (ایک چادر میلی سی) نے بھی عورت اور اس کو درپیش مسائل کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا۔ مگر عصمت چغتائی (ٹیڑھی لکیر) خدیجہ مستور (آنگن اور زمین) قرۃ العین حیدر (اگلے جنم موہے بٹیا نہ کجیو) نے تانیثیت کی تحریک کو فکشن میں بڑی مستقل اور مستحکم حیثیت بخشی اور ناول اور تانیثیت کے درمیان ایک گہرا تعلق پیدا کر کے نہ صرف ناول کو عروج پر پہنچا دیا بلکہ تانیثیت کو بھی بڑی حد تک تقویت دی۔

تانیثیت کی تحریک اگر ایک طرف ادب (فکشن) کی صورت میں پروان چڑھ رہی تھی تو دوسری طرف اس نے سیاسی حلقوں میں بھی اپنی شنوائی اصلاحی تحریکوں کی صورت ممکن بنانی شروع کی چنانچہ اردو میں سرسید کی تحریک اس کی ایک جیتی جاگتی مثال ہے۔ سرسید کے رفقاء میں شیخ عبداللہ نے علی گڑھ میں گرلز کالج کی بنیاد رکھی اور سید کرامت حسین نے لکھنؤ میں گرلز کالج قائم کیا' اسی طرح شیخ اکرام نے ''عصمت'' نامی رسالہ نکالا' جس میں ایسے ایسے مضامین لکھے گئے جو تعلیم نسواں کی اہمیت اور خواتین کے اخلاق و عادات کی درستی کے مقاصد سے بھرپور تھے۔ یہ رسائل خالص خواتین کے لیے ہی لکھے گئے جن میں سید ممتاز علی کا (تہذیب نسواں) وغیرہ شامل ہے اس کے علاوہ کئی رسائل خود خواتین نے جاری کیے جن میں سہیلی' بیگم' پردہ نشین' شریف بی بی اور ظل السلطان وغیرہ شامل ہیں۔ اسی طرح (تہذیب الاخلاق) میں سرسید کے رفقاء نے عورت کی سماجی حیثیت میں سدھار لانے کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی۔ حالؔی نے (مناجات بیوہ) اور (چپ کی داد) جیسی

نظمیں لکھیں۔ اسی طرح نیاز فتح پوری نے ایک مقالہ (عورت کے ساتھ دنیا کا سلوک) لکھا۔ کئی انگریزی کتابوں کا ترجمہ اردو میں کیا گیا۔ جن میں The Second Sex کا (عورت) کے نام سے اور On the Subjugatiion of Women کا محکومیت نسواں (مولوی معین الدین انصاری) کے نام سے کر کے اردو ادب میں تانیثی رجحان کی آبیاری کی اسی طرح صغریٰ مہدی نے (ہندوستان میں عورت کی حیثیت) ڈاکٹر مقصود احمد نے (عورت اسلام کی آغوش میں) جیسی کتابیں لکھیں۔ اسی طرح تانیثیت نے ادب کے ذریعے نہ صرف ادب میں اضافہ کیا بلکہ سیاسی وادبی دونوں میدانوں میں تانیثیت کو تقویت دی۔

تانیثیت کے رجحان نے جہاں ادب کے میدان میں قدم رکھ کر تانیثی ادب کا آغاز کیا وہیں اس ادب کی پرکھ پہچان اور اس پر فیصلہ صادر کرنے کے لیے نئے پیمانوں کی بھی ضرورت محسوس کی۔ ابھی تک تنقید پر چونکہ مرد اساس نظام فکر اور معیار تنقید کا غلبہ تھا جو خواتین کے ادب کو سراسر غیر اہم قرار دیتے آئے تھے لیکن اب ادب میں ایک نئے نظام تنقید نے جنم لیا جو کہ تانیثی تنقید Feminist Criticism کہلائی اور Gynociticism کی اصطلاح متعارف ہوئی۔ چنانچہ تانیثی ناقدین میں ایلمان "Thinking about women" کے ملٹ "Sexual Politics" اوانیگوں "Patrialchal Atitude 1970" ایلزبتھ ہارڈوک "Seduction & Betray 1974" ایلین موئزر "Literary Women 1976" ایلین شووالٹر "Literature of their own 1975" اور سنیڈ راگلبرٹ اور سیوسان گیوبر "The Mad Women in the Attic 1978" قابل ذکر ہے۔ اسی طرح اردو میں ممتاز شیریں کی (معیار) کشور ناہید

کی (کچھ مضامین) ساجدہ زیدی کی (تلاش بصیرت) زاہدہ زیدی کی (رموز فکروفن) سعیدہ جعفر کی (اندازِ فکر) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اگر تانیثیت کی تحریک کی ابتداء امریکہ میں تقریباً ۱۸۱۳ء میں ہوئی تھی۔تاہم ۱۹۶۰ء تک آتے آتے اس تحریک نے برطانیہ، فرانس، جرمنی، وسط ایشیاء تک پھیلتے پھیلتے ایک ہمہ گیر تحریک کی صورت اختیار کر لی اور اسی طرح تانیثیت کی تحریک کی بدولت ہی امریکہ و برطانیہ اور دیگر ممالک میں سماج وقانون ساز حلقوں میں 'عورت' کی شنوائی ہوئی اور اس کو باپ دادا کی وراثت میں حصہ، شوہر چننے کا حق، مرد سے خلع کا حق، حق رائے دہندگی، تعلیمی مراعات اور دیگر شعبوں میں دخول کی اجازت حاصل ہو سکی

برطانیہ میں تو یہاں تک ہوا کہ ان کمپنیوں پر پابندی عائد ہوئی جو 'عورت' کو اشتہار کی طرح استعمال کر کے، اس کی جنسی گراوٹ کا باعث بنتے تھے اور اس کو محض Sex Symbol کی طرح پیش کرتے تھے۔عورت کی اسی اہانت اور بربریت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے امریکہ کی Dorothy Par نے "Modern Women: The Lost Sex" میں کہا تھا:

''ہمیں 'عورت' کہنے کی بجائے صرف انسان کہا جائے''۔

جس کی وضاحت آگے چل کر کیٹ ملٹ نے Sexual Politics میں کی تھی۔

بہر حال اس کے بعد امریکہ میں "Women's Organization for Womens Rights" نامی ادارہ کھولا گیا جہاں خواتین کے مسائل کے حل کی کوشش کی جاتی تھیں۔

اسی طرح ہندوستان جہاں کے ویدوں میں 'عورت' کو مرد کی اردھانگنی

''نصف شریک'' کہا گیا اور درگا کالی کے روپ میں جس کی پوجا کی جاتی رہی ہے مگر حقیقتاً اس کی حیثیت جانوروں سے بھی بدتر تھی۔ کبھی پتی کی چتا کے ساتھ ستی کی جاتی، کبھی بیوہ کے روپ میں زندہ درگور ہوتی، کبھی متعدد بھائیوں میں تقسیم کی جاتی Polyandary Marriage کی صورت میں (جس کی شروعات پانڈوؤں نے دروپتی سے کی تھی) تو کبھی جہیز کے نام پر تاعمر بیٹھی رہتی۔ چنانچہ انہیں تمام باتوں کے مدِ نظر یہاں کے برہمو سماج اور آریہ سماج سے وابستہ مصلحین راجہ رام موہن رائے، ایشور سنگھ ودیا ساگر، گاندھی جی وغیرہ نے عورت کی سماجی حیثیت میں سدھار کی کوششیں کیں۔ جس کا ثمر (Sati Prohitition Act) ۱۸۵۶ء میں Widow Remarriage Act اور ۱۹۲۸ء میں حق رائے دہندگی وغیرہ کی صورت میں سامنے آیا۔ گویا کہ پورے عالمی سطح پر خواتین کو کم و کاست ہر شعبے میں دخول کی اجازت بھی ملی اور دیگر جائز مطالبات کی فراہمی بھی تاہم ۱۹۸۰ء میں جب اس تحریک کو دیگر میلانات (جن میں صنعتی انقلاب، جدیدیت اور مابعد جدیدیت شامل ہیں) کی بناء پر مزید استحکام کی بدولت مرکزیت حاصل ہوئی تو چند شدت پسند تانیثین Redical Faminist نے اس کے بنیادی مفہوم ہی بدل کر رکھ دیئے اور ایسے حقوق کا مطالبہ کرنے لگیں جو کہ کسی بھی اعتبار سے اخلاق کے دائرے سے مس نہیں کرتے جس میں جنسی آزادی Sexual Rights سرفہرست تھی جو Human Rights کا نعرہ دیتی آرہی تھی۔ چنانچہ ان شدت پسند تانیثین نے اس تحریک کو توڑ مروڑ کر پیش کیا، جس سے اس تحریک کو کافی حد تک دھچکہ لگا اور دھیمے سروں میں تانیثیت کی حمایت اور جائز حقوق کا مطالبہ کرنے والی تانیثین کی آوازیں دب کے رہ گئیں۔ ایسے میں اس تحریک سے منسلک خواتین جن میں Virginia Woolf شامل تھی نے یہاں تک کہا کہ اب

جب کہ خواتین کے بہت سے جائز مطالبات منظور ہو گئے ہیں اس تحریک کو اور خصوصاً تانیثیت کی اصطلاح کو اب ختم ہونا چاہیے۔

چنانچہ ورجینا وولف کو جس بات کا خدشہ تھا آگے چل کر وہ ہو کے ہی رہی یعنی خواتین نے اپنی آزادی کی جدوجہد جس خیال کی نفی سے کی تھی آج وہ کئی صورتوں میں اسی خیال کو مزید استحکام دے رہی ہیں۔ یعنی کہ وہ آج محض Sex Symbol یا Commodity بن کے رہ گئی۔ جس کا جنسی وصنفی استحصال آج بھی جاری ہے' فرق صرف اتنا ہے تب وہ ناخواندہ ہونے کی باعث اپنی اہمیت سے ناواقف تھی مگر اب وہ پڑھی لکھی خود کو Ultra Modern کہلانے کے خاطر اپنی Sexual Identity کا بھرپور فائدہ اٹھا رہی ہے۔

آج جہاں پوری دنیا میں 'عورت' کے حقوق کی حفاظت کے لیے ادارے کام کر رہی ہیں' وہیں ان کا استحصال برابر جاری ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ تانیثیت کا تصور اگرچہ اب زیادہ نکھر کے سامنے آگیا ہے جس نے اگر ایک طرف سماج کے ایک بڑے طبقے سے تعلق رکھنے والے مرد وزن کے خیالات ونظریات میں واضح تبدیلی لائی ہے اور مرد وعورت کو یکساں قرار دیا ہے کہ سماج کے متعدد شعبوں میں اس کا دخول نہ صرف ممکن بنا دیا ہے بلکہ آج عورت مرد کے شانہ بشانہ زندگی کی ہر دوڑ میں دکھائی دیتی ہے۔ تاہم یہ بھی ایک صورت آسا حقیقت ہے کہ 'عورت' کی اس دوڑ میں بھاگتے بھاگتے بربریت' استحصال اور تنزل کے ایسے پاتال میں پہنچ چکی ہے جہاں سے نکلنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ وہ کہیں محفوظ نہیں ہے۔ یہ عدم تحفظ کا احساس گھر' خاندان' محلہ' گلی' علاقہ' گاؤں' شہر' صوبہ' ممالک ہر کہیں اس کے ساتھ ہے (جب کہ 'عورت' چاہے کسی بھی مذہب سے تعلق رکھتی ہو اس کائنات کا ایک اہم

جزو ہے جس کے بغیر مرد کچھ بھی نہیں ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مرد کو 'عورت' کی اس اہمیت کا یقین ہو جائے اور خود 'عورت' اپنے نسوانی وقار کو سمجھتے ہوئے اس کی حفاظت کے لیے کمر بستہ ہو جائے اور اپنے 'عورت' پن پر افسوس کرنے کی بجائے اس پر فخر محسوس کرتے ہوئے مرد کے ساتھ ایک سایہ بن کر مفاہمت کے ساتھ زندگی گزارنے کی سعی کرے، جس پر کل کو آنے والی نسلوں کو بھی فخر ہو اور ساتھ ہی تانیثیت کی تحریک کو بھی شرمندگی کا منہ نہ دیکھنا پڑے بلکہ وہ سماج جو صدیوں پرانے پدری تصور کو سچ مان کر 'عورت' کو حقیر و مجبور و محض سمجھتا آرہا ہے۔ تانیثیت کے رجحانات کا سب سے بڑا حامی بن جائے۔



حواشی

۱۔ بحوالہ ''اردو کی اہم خواتین ناول نگار'' ص ۳

۲۔ بحوالہ اردو کی ناول نگار خواتین ترقی پسند تحریک سے دور حاضر تک ڈاکٹر سید جاوید اختر ص ۳

۳۔ دیباچہ مراۃ العروس ۱۸۶۹ء



تانیثی تنقید

مابعد جدیدیت کے تناظر میں

مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی اظہار کے مسلمات کے بارے میں ازسرنوغور کرنے اور سوال اٹھانے کا' دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا ادعیات چاہے ادبی ہوں یا سیاسی اس کو رد deconstruct کرنے کا' زبان یا متن کے حقیقت کے عکس محض ہونے کا' معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کو دبائے یا چھپائے ہوئے رخ کو دیکھنے دکھانے کا' قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا' مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے۔ جونئ فکر کے بہت سے ذہنی رویے ثقافتی Crisis میں عورت کے تشخص کی تلاش ایک اہم مسئلہ ہے اس ناطے تانیثی تنقید مابعد جدیدیت کا ایک اہم discourse ہے جو اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرتی ہے۔

تانیثی تنقید کو عمومی معنوں میں اس طرح سمجھایا جاسکتا ہے کہ خواتین کے ادب پر لکھا گیا خواتین کا ادب بہ الفاظ دیگر خواتین کی تخلیقات کا تجزیہ خواتین کی تحریروں کی صورت میں سامنے آنے والا ادب۔ تنقید کے اس شعبے سے وابستہ خواتین کا ماننا ہے کہ یہ تنقید کا ایک ایسا دبستان ہے جو سوچ' فکر' رویہ اور خصوصاً زبان کے اعتبار سے مروجہ تنقیدی نظام سے مختلف بھی ہے اور بڑی حد تک اس کی توسیع بھی'

یہاں ایسی چیزوں یعنی خواہشات' خیالات' اور اظہاریت کے تمام ان طریقوں کو نمایاں کیا جاتا ہے جو ابھی تک دنیائے ادب کے سامنے سربستہ راز تھے یا پھر کسی ایسے معمہ کی صورت موجود تھے جنہیں مرد تخلیق کار' قاری یا ناقد نے اپنی منشاء اور مروجہ پدری نظام فکر کے تحت سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش کی یعنی ایسی صورت میں اصل عورت ہر جگہ غائب ہی رہی ہے جیسا کہ جولیا کرستوا نے کہا تھا کہ عورت کو ہو بہو بیان کرنا مرد کے بس کی بات نہیں ہے۔

اس حیثیت کے پیش نظر سیمون دی بووییرٔ نے ۱۹۷۴ "The Second Sex" میری ایلماں نے "Thinking about Women" کیٹ ملٹ نے "Sexual Politics" اوران کے بعد Virginia Woolf نے "A room of one's own" لکھ کر انہیں معنوں میں عورت کے تئیں مرد کے Phallacentric attitude کی مذمت کی تھی۔ سیموں نے کہا تھا کہ:

> ''عورت کی آزادی درحقیقت مرد کی آزادی ہے ساتھ ہی یہ بھی کہا تھا____ ''یہ بتانا تو مشکل ہے کہ عورت کے تخیل کی دنیا مردوں سے کس قدر مختلف ہوگی' مگر یہ فرق عورتوں کی ترقی کے امکانات کو روشن کرے گا' ایسے امکانات جنہیں مردوں نے دبا دیا تھا اور انسانیت کے لیے وہ گم ہو چکے تھے' اب یہ بہترین موقعہ ہے کہ اس موقعہ سے فائدہ اٹھا کر اپنی بھلائی کی فکر کریں،،[1]

امریکہ کی ایک اور خاتون دوروتھی پار نے "Modern Women" The Lost Sex" میں یہاں تک کہا تھا کہ:

''ہمیں عورت کہنے کے بجائے محض انسان کہا جائے''۔[۲]

جس کی مزید وضاحت جرمن گیئر نے اپنی کتاب ۱۹۷۰ء "The Female Eunuch" میں ان الفاظ میں کی ہے:

''صنفی افتراق جو مرد اور عورت کے درمیان ہے اس کو
بدلا نہیں جا سکتا البتہ معاشرے کے پروردہ تصورات کو
بدلنے کی ضرورت ہے''۔

اسی ضرورت کے پیش نظر ہی امریکہ کی ایک دانشمند خاتون تخلیق کار ایلین شووالٹر نے Gynocriticism کی اصطلاح متعارف کرائی تھی جہاں نہ صرف خواتین کی نگارشات کی تفہیم و تنقید خواتین ناقدین کے ذریعہ ہو پائے بلکہ جہاں ان تمام مطالبات کو بھی رد کیا جائے جن کی بنیاد ادب میں متعصّبانہ جنسی تخصیص کے مفروضے پر قائم ہے۔ تانیثی تنقید کے حدود اور طریق کار Parameters کو درج ذیل نکات کی روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے:

☆۔ عورت ایک تخلیق کار بھی ہے اور قاری و نقاد بھی۔ اس اعتبار سے اس کی شخصیت اس کے معاصر مرد تخلیق کار اور نقاد سے یقیناً مختلف ہو سکتی ہے۔

☆۔ ایک تخلیق کار کی حیثیت سے کیا وہ مروجہ ادبی روایتوں کی اسیر رہی ہے یا وہ ان سے انحراف کرتی ہے' ایک نقاد کی حیثیت سے بھی وہ کس حد تک روایت سے الگ یا اس سے منسلک ہے۔

☆۔ ایک مرد تخلیق کار نے عورت کو کس طرح پیش کیا ہے۔ کیا اس نے عورت کو مرد کے روایتی زاویۂ نگاہ سے پیش کیا ہے یا پھر اس میں کس طرح کی تبدیلی کو قبول کیا ہے' یا پھر عورت کے تئیں ہمدردی ظاہر کرنے کی غرض سے پدری نقطۂ نگاہ کو پیش

کیا ہے۔

☆ ۔ مرد قاری کے تعصّبات اور عورت قاری کے تعصّبات کیا ہیں۔

تانیثی تنقید یا تھیوری خصوصی طور پر اس ادبی کاوش یا تخلیق کے بین المتون میں چھپے اس discourse کو سامنے لاتی ہے جو ایک خاص روایتی پدرانہ سوچ Phallacentric Attitude کی رد تشکیل deconstruction کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص طبقہ کی نفسیاتی کجیوں اور Conflicts کا اثبات کرتے ہوئے انہیں منظر عام پر لاکر ایک نئے discourse کی دعوت دیتا ہے۔

درحقیقت تانیثی تنقید New Freudian اور Post Structuralism کے نظریات کی مزید توسیع کا نام بھی ہے۔ پس ساختیات نے ساختیات کے اوپر سوالیہ نشان لگاتے ہوئے صدیوں سے حاشیے پر چلی گئیں چیزوں کو اہمیت دی۔ چنانچہ Study of absence کے طفیل ہی تانیثیت کا نظریہ معروض وجود میں آیا۔ اسی طرح فرائیڈ نے جہاں تحلیل نفسی کے نظریے کو بنیاد بنا کر صرف مرد کے لاشعور میں اس کی ''انا'' اور اس کی جنسی سرگرمیوں کو اہمیت دی وہیں New Freudian نظریے کے تحت خواتین ماہر نفسیات نے عورت کے لاشعور کو بھی اتنی ہی اہمیت کا حامل سمجھا۔ تانیثی مفکرین کو یہ ضرورت محسوس ہوئی کہ عورت کے لاشعور کی تحلیل و تجزیہ ان کی تخلیقات کو زیر مطالعہ لاکر ہی ممکن ہے۔ ایلین شوواٹر نے "Literature of their own" میں انگریزی کی خواتین ادیباؤں کی تحریروں کا جائزہ Psychonalytic بنیادوں پر Abnormal Psychology کے تحت کرنے کی کوشش کی تھی۔

Gynocriticism یا تانیثی تنقید ایک ایسی تھیوری ہے جو خواتین کے انہیں

داخلی و باطنی اور لاشعور سے متعلق جذبات و تجربات اور پدرانہ سماج میں اس کو درپیش مسائل کی صحیح معنوں میں عکاسی اور عورت کے ردعمل کے طور پر اس کے Self discourse کی نمائندگی کا نام ہے۔ جس کو پڑھنے، سمجھنے یا پرکھنے کے پیمانے مرد ناقدین سے بالکل مختلف و متضاد ہیں۔

تانیثی تنقید میں Ecriture Feminine ایک واضح تصور کی طرح شامل ہے جس کو متعارف کرانے والی فرانسیسی مفکر ہیلن کیکزوس تھیں جن کا کہنا ہے کہ عورتوں کا ادب اپنے نظام الفاظ، زبان، لہجے، جذبات و احساسات کے اعتبار سے مردوں کی زبان سے مختلف و متضاد نشانات کا حامل ہوتا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ماسوائے چند جگہوں کے خواتین کی کوئی ایسی تخلیق نہیں ہے جہاں وہ تانیثی نقوش نہ چھوڑے۔ ان کی تصدیق Virginia Woolf نے اپنے مضمون Women and Fiction میں یہ کہہ کر کی کہ "خواتین کا لکھا ہوا ادب ہر صورت تانیثی ہی کہلائے گا" Ecriture Feminine خواتین کی تخلیقات کی اہمیت کو استوار کرنے کی کوشش کرتی ہے اور تانیثی تنقید کے اصول وضوابط کو بھی واضح کرتی ہے۔

Gynocriticism میں آج خواتین کے ادب کا چار طریقوں سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یعنی حیاتیاتی Biological، لسانیاتی Linguistic، تحلیل نفسی Psychonalytic اور تہذیبی بنیادوں Cultural Perspective سے پرکھنے کی کوششیں جاری ہیں۔

جہاں تک اردو میں تانیثی تنقید کا تعلق ہے تو یہ ایک المیہ ہے کہ ادب کا یہ شعبہ خالص مردوں کا شعبہ رہا ہے بقول قرۃ العین حیدر یہ مردوں کی مافیا ہے۔ گو کہ کئی ایسی خواتین کے اسماء لیے جا سکتے ہیں جنھوں نے تنقیدیں لکھیں۔ جیسے عائشہ بیگم میسور

لیڈیز کانفرنس کی اہم رکن، رقیہ بیگم، انجم مفید النساء کی سر کردہ رکن، ڈاکٹر زینت ساجد، ڈاکٹر رقیہ سلطانہ، منیر بانو کاؤس۔ ''محمد حسین آزاد''، ''ولی کا فن''، ڈاکٹر عابدہ بیگم، صالحہ عابد حسین'' یادگار حالی'' کے کارنامے اپنی جگہ اہم ہیں۔تاہم ان تمام خواتین کی تنقیدیں مردوں کے تتبع میں تذکیری ہی رہیں اور اس اعتبار سے اردو میں Gynocriticism کی مثال کہیں نظر نہیں آتی پھر چاہے وہ ممتاز شیریں کی ''معیار'' ہو، ساجدہ زیدی کی ''تلاش بصیرت''، زاہدہ زیدی کی ''رموز فکر و فن''، کشور ناہید کی ''کچھ مضامین''، یا پھر سیدہ جعفر کی ''تنقید اور اندازِ نظر'' ہی کیوں نہ ہو۔ بہر حال انہوں نے تنقید لکھی ضرور ہے۔عورتوں کی تنقید میں قلیل شرکت کے بارے میں پروفیسر عتیق اللہ صاحب ان الفاظ میں شکوہ کناں ہیں:

> ''فلسفہ و فکر کسی ایک جنس کا اجارہ نہیں اور نہ ہی عورت کو ذہنی اعتبار سے کم تر سمجھنا چاہیے۔ پھر بھی کیا وجہ ہے ہماری خواتین تنقید کی طرف متوجہ نہیں ہوتیں۔ جب کہ ممتاز شیریں کی ایک بہترین مثال ان کے سامنے ہے۔ہمیں غور کرنا ہوگا کہ ادب میں عورت ہنسنے ہنسانے کے لیے کیوں آمادہ نہیں ہوتی۔طنز و مزاح اس کے لیے بہترین میدان ثابت ہو سکتا ہے'' [۳]

خواتین کا تنقید کی طرف کم متوجہ ہونے کی اہم وجہ زبان کی تذکیریت ہے۔ جو زبان تنقید و شاعری میں استعمال ہوتی ہے وہ عام زبان سے مختلف ہوتی ہے۔شاعری و تنقید کا ایک اہم مرکز یونان رہا ہے جہاں ان اصناف کے لیے ایک خاص زبان لاطینی جو انہیں اسکولوں میں سکھائی جاتی تھی اور جہاں عورتوں کے دخول کی ممانیت تھی

نتیجہ یہ نکلا کہ زبان پر دھیرے دھیرے تذکیریت کا غلبہ ہوتا گیا جس کا اثر دنیا بھر کے ادبیات پر بھی پڑا اور شاعری وتنقید خالص مردوں کا شعبہ بن کے رہ گیا۔ اب جن خواتین نے اس میں تصرف کیا یا تو ان کی نگارشات کو سرے سے ہی نکار دیا گیا یا پھر ان کو بھی اسی تذکیری پن کا التزام کرنا پڑا۔ یہی ہماری اردو کی خواتین ناقداؤں کے ساتھ ہوا۔ اگرچہ ممتاز شیریں کی ''معیار'' کو خاصی شہرت ملی۔ مگر ان کا لب ولہجہ بھی مردوں کے تتبع میں تذکیری ہی رہا۔ البتہ کئی ایسی جگہیں ہیں جہاں لاشعوری طور پر ان کے یہاں بھی تانیثی لب ولہجہ در آیا ہے۔ جس کی ایک اہم مثال ان کے ''منٹو نوری نہ ناری'' کے دوسرے باب ''ترغیب گناہ'' سے دی جا سکتی ہے۔ جس میں وہ عورت کو ترغیب گناہ کہتے ہوئے جھجکتی ہیں اور وہ اس کے اندر معصومیت تلاشنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں اور کہہ اٹھی ہیں کہ عورت اور مرد دونوں ہی نیکی وبدی، قوت وکمزوری، بلندی وپستی کے جذبات کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے منٹو کے افسانوں کے مختلف نسوانی کرداروں ساوتری، بیگو، کلونت کور، جانکی کی شخصیات کا جائزہ پیش کیا ہے۔

تیسرے باب ''کفارۂ گناہ'' میں وہ یہ بتانے کی کوشش کرتی ہیں کہ عورت جب ماں بن جاتی ہے تو اس کے تشخص کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے اس کے وجود کو تکمیلیت بھی ملتی ہے۔ منٹو کے یہاں طوائف میں بھی ممتا موجود ہے۔ ممتاز شیریں کے بقول جانکی، زینت، شاردا، شوبھا اور ممی اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

ممتاز شیریں کے بعد سیدہ جعفر کا نام لیا جا سکتا ہے جن کی تنقید بھی اگرچہ تذکیریت کی ہی حاصل ہے تاہم ان کے یہاں جابہ جا تانیثی تنقید کے نقوش ملتے ہیں خاص کر جب وہ قرۃ العین حیدر کا جہانِ تخلیق کے عنوان سے ان کے افسانوں

میں نسائی حسیت تلاشنے کی کوشش کرتی ہیں وہ لکھتی ہیں:

''آخر شب کے ہم سفر'' کے نسوانی کرداروں میں مغرب کی "Feminist Movement" کا اثر دیکھا جاسکتا ہے ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو'' اور ''سیتا ہرن'' میں نسائی حسیت زیادہ نمایاں اور نکھری ہوئی معلوم ہوتی ہے'' [4]

بہرحال ان تمام تنقیدوں کا جائزہ لینے کے بعد ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایسا تو ہرگز نہیں کہ خواتین نے ادب کے اس شعبہ کو سراسر نظر انداز کیا بلکہ انہوں نے جا بہ جا طور پر تحقیقی و تنقیدی کاوشوں اور صلاحیتوں کا اظہار کیا ہے تاہم حقیقت یہ ہے کہ یہ تمام تنقیدیں مردوں کے تتبع میں تذکیری انداز فکر و نظر کی غمازی کرتی ہیں اور ایسا کرنے کے لیے وہ بڑی حد تک مجبور بھی ہیں جیسا کہ میری ایلمان Thinking About Women میں ایک جگہ لکھتی ہیں:

''خواتین کی ادبی ترقی ہمیشہ اپنی نسائی صلاحیتوں سے گریز پا ہوتی ہے'' [5]

تاہم وہ دن دور نہیں جب اردو میں بھی باقاعدہ طور پر Gynocriticism کا میلان دیکھنے کو ملے گا اور خواتین زیادہ سے زیادہ ادب کے اس شعبے میں داخل ہونے لگیں گی اور تب یقیناً یہ بقول قرۃ العین حیدر مردوں کی مافیا نہ رہے گی۔

حواشی

ا۔بحوالہ: Feminist Critique of Language by Deborah Cameron

۲۔ ایضاً

۳۔تانیثیت ایک تنقیدی تھیوری۔مقالہ از عتیق اللہ بحوالہ بیسویں صدی میں خواتین اردوادب

۴۔قرۃالعین حیدر کا جہانِ تخلیق از سیدہ جعفر بحوالہ بیسویں صدی میں خواتین اردوادب

۵۔Gender theory dialogue on Feminist Criticism PP. 63-64



اردو افسانہ میں تانیثیت

عصر حاضر کے عالمی ادب میں تانیثیت اور اس سے وابستہ ابعاد اہم ادبی discourse کا حصہ بن چکے ہیں اور آج تانیثیت نئی ادبی وتنقیدی تھیوری کی شکل میں کبھی مارکسی تانیثیت، کبھی انتہا پسند تانیثیت، کبھی نفسیاتی تانیثیت کبھی جدید تو کبھی مابعد جدید تانیثیت میں نیو مارکسیت اور ایکو Eco تانیثیت کی صورت میں ادبی ولسانی وثقافتی تاریخ کو مرتب کرنے میں پیش پیش ہے۔

آج تانیثیت کی اصطلاح ہمارے اردو شعر وادب کے لیے بھی کوئی نیا یا اجنبی رجحان نہیں رہا ہے اور نہ شجرِ ممنوعہ جس کے قریب جانا گویا پدری سماجی نظام سے بغاوت تصور کیا جائے۔ البتہ اتنا ضرور ہے کہ ہمارے ہاں ابھی بھی تانیثیت سے وابستہ تصورات جن میں نسائیت، نسائی حیثیت یا نسائی اظہار سے متعلق تمام discourse میں معنی ومفہوم کے اعتبار سے کچھ ایسی یکسانیت پائی جاتی ہے کہ جو بسا اوقات مخمسے یا delima کی ایک الجھا دینے والی situation کو جنم دیتی ہے۔ جہاں مصنف یا قاری بھی عجیب تذبذب کا شکار رہتا ہے۔ دراصل بات اتنی سی ہے کہ خواتین کی فکر اور شعور کی باتیں کسی دوسری دنیا کی بات لگتی ہے۔ ناقص العقل عورت مفکر، فلسفی اور دانشور بھی ہو جائے اور علم وفضل کے اجارہ داروں سے یہ کہے کہ آپ نے جو فکر پیش کی ہے یا ہماری تحریر سے جو معنی اخذ کیے ہیں وہ تو سرے اس میں موجود

ہی نہیں۔ اگر چہ ایسا کہنا ادب اور فلسفے میں کوئی نئی بات نہیں ہے مگر اس کا حق صرف مرد مصنف کو حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو شعروادب اور تنقید پر صرف مردوں کا غلبہ ہے اور عورت ہر جگہ غائب ہے اور اگر کہیں ہے بھی تو مرد کے نقطۂ نظر سے ایک خاموش بت کی صورت میں موجود ہے گو کہ اردو شاعری سے قطعی نظر ہمارے ادباء حضرات نے اس کے وجود کو اتنا تو تسلیم کیا کہ جہاں domestic fiction گھریلو ادب لکھنے کی باری آئی تو اس کو اس زندگی میں فعال یا رواں دواں دکھایا، صدیوں پرانے پدی سماجی نظام میں اس کے استحصال یا اس کے ساتھ ظلم وزیادتی کو بھی موضوع بنایا مگر ساتھ ہی اس کی Image کو اپنے تصور کے آئینہ میں شرم وحیا کا پیکر، صبر واستقلال کی مورت اور وفا کی دیوی کے طور پر سامنے لایا جو اپنے خلاف تمام مظالم اور بربریت کی تمام انتہاؤں کو ہنسی خوشی جھیل کر خود کو سرتاپا مرد کے تصور کے مطابق ڈھال لیتی ہے۔ مگر اُف نہیں کرتی۔ بقول عصمت چغتائی اگر مرد اپنے ساتھ ہوئے ظلم کے خلاف چیخ سکتا ہے تو عورت کو کراہنے کی اجازت کیوں نہیں؟

جہاں تک اردو افسانے کا تعلق ہے تو کئی مرد حضرات نے متوسط طبقے کے گھریلو ادب میں نسائی مسائل کو اہمیت دی ہے۔ جن میں پہلا ہی نام منشی پریم چند کا لیا جاسکتا ہے۔ پریم چند چونکہ اصلاحی نقطۂ نظر رکھتے تھے اور آریہ سماج و برہمو سماج سے جڑنے کے ناطے انہوں نے عورتوں کی سماجی حیثیت کو بدلنے کے نظریے کے تحت کئی ناول اور افسانے لکھے۔ اس ضمن میں خصوصیت کے ساتھ ان کے افسانے ''بڑے گھر کی بیٹی'' کا نام لیا جاسکتا ہے مگر اپنے پر خلوص اصلاحی نقطۂ نظر کے باوجود وہ پدری تصور نظام کے اتباع سے خود کو بچا نہ سکے۔ وہ اس افسانے میں بار بار اس بات پر زور

دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں کہ بڑے گھر کی بیٹی کے یہ سنسکار ہونے چاہیے۔ جو اپنے دیور کی بدتمیزیوں کو صبر و تحمل سے برداشت بھی کرتی ہے اور گھر کو ٹوٹنے سے بھی بچاتی ہے مگر ایک عورت ہونے کے ناطے اپنی ''عزتِ نفس'' کو بچا نہیں پاتی۔ لیکن اس کے باوجود سنسکاری ہے اور پریم چند فخر سے کہتے ہیں کہ ''بڑے گھر کی بیٹی ایسی ہی ہوتی ہے'' گویا کہ سنسکار صرف عورت کے لیے ضروری ہے۔ جولیا کرستوا نے کہا تھا کہ:

''ہم پر آج تک بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر ہمارے لیے کبھی کسی نے کچھ نہیں لکھا''۔[1]

شاید ضرورت ہی نہیں ہے کہ اس پدری سماج میں عورت کی حیثیت محض Commodity ہے۔ اگرچہ راجندر سنگھ بیدی نے ''لاجونتی'' میں 'عورت' کی نفسیات کو بڑی حد تک دکھایا ہے جو طبعاً ایسی ہی ہے کہ ''گاجر پر لڑ پڑتی ہے اور مولی سے مان جاتی ہے'' جس کو اپنے شوہر کی مار پیٹ بھی ایک طرح کی Sense of Belonging سے دوچار کرتی ہے مگر جب یہی شوہر اس کو 'دیوی' بنا کر اس کو غیر معمولی اہمیت دیتا ہے تو اس کے اندر نامعلوم بے چینی پیدا ہوتی ہے جو کبھی کبھی اسے جھنجھلاہٹ کا شکار بھی کر دیتی ہے کیونکہ 'عورت' اگر اپنے ساتھ ہونے والی زیادتی یا ظلم پر تڑپتی ہے تو خود کو 'دیوی' کے روپ میں بھی تسلیم نہیں کر سکتی کہ اس طرح وہ اپنے فطری نسائی تشخص سے دور ہو جاتی ہے جو کم اذیت نہیں ہے۔ ''لاجونتی'' کے برعکس ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی 'اندھو' جہاں خود کو ایثار و مروت اور پیار و ممتا کے اونچے منصب پر فائض کر کے اپنے شوہر کی تمام ذمے داریوں کو نبھاتے ہوئے اپنے عورت پن یا جبلی تقاضوں سے ماورا و مبرا انسانی فرائض کو نبھانے میں محو ہے تو وہاں

اس کا شوہر جو پدری تصور کا پابند ہے اس اندھو سے محض ''عورت'' ہونے کا مقتضائی ہے۔ اندھو کی دیگر قربانیاں' اس کا سگھڑ پن' اس کے منجملہ تمام محاسن اس کے شوہر کے آگے ہیچ ہے۔ وہ محض اس کو عورت دیکھنا چاہتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا:

''تم لوگ عورت عورت کہتے ہو عورت ہے کہاں؟'' [۲]

حقیقت یہ ہے کہ مرد افسانہ نگاروں میں صرف منٹو کے یہاں ہی 'عورت' موجود ہے اور اپنے ہر روپ میں' منٹو نے اپنے افسانوں کی 'عورت' کو مرد تصور کے برخلاف معمولی شکل وصورت' بے ڈول جسم' بدبو دار ملگجے لباس میں اپنی جسمانی و روحانی احتیاج کی تسکین کے لیے سرگردانِ عمل دکھایا۔ جو اپنی Libidal خواہشات کے ساتھ ''عزت نفس'' اور Ego کے تحفظ کو اہم گردانتی ہے۔ اپنی ہتک Humiliation کو Id میں ہیجانی کیفیت Impulsive Obssevive میں تبدیل کرکے پدری سماج کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار کرتی ہے اور Mysogamy میں پناہ لے کر خارش زدہ کتے کو گلے لگا لیتی ہے۔

منٹو کا ہر افسانہ دیکھیے تو کسی نہ کسی اعتبار سے پدری سماج کی کھوکھلی تصویر کو بے نقاب کرنے میں پیش پیش رہا ہے۔ معلوم نہیں کہ منٹو کس جذبے کے تحت ایسا کرتے تھے یا اس میں ان کے شعور وارادے کو کس قدر دخل تھا۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ ان کے یہاں کی ''عورت'' ایک Univocal Narrative کردار کے تحت اپنے مرد Counter Part سے الگ اور منفرد بھی ہوتی ہے۔

منٹو کے بعد کسی اور مرد افسانہ نگار نے عورت کو اس حیثیت سے افسانوی ادب میں شامل نہیں کیا بلکہ سبھی نے مردانہ سوچ وفکر اور خواہش کے مطابق اس کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی ہے۔ علی عباس حسینی کا افسانہ ''میلہ گھومنی'' اردو کے

بہترین افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ان کے اس افسانے کی ہیروئن ایک ایسی عورت ہے جو اپنی جنسیت Libidal خواہش کے اظہار سے جھجکتی نہیں ہے، لیکن کہانی میں ایسے کردار کو پیش کرتے ہوئے مصنف بار بار اور چیخ چیخ کر اعلان کرتے ہیں کہ ایسے منفی کردار ہمارے سماج میں نا قابل قبول ہیں اس ضمن میں فہمیدہ ریاض لکھتی ہیں:

> ''میلہ گھومنی کے بنیادی نسوانی کردار کی خطا صرف اتنی ہے
> کہ وہ جسمانی تعلقات میں ایک صحت مند دلچسپی رکھتی
> ہے۔اس طرح یہ کہانی صدیوں پرانے نسوانی Sexuality
> کے خوف پر مبنی ہے'' [۳]

جولیا کرستوا نے صحیح کہا تھا کہ ''عورت کے جذبات وخیالات کی ہو بہو عکاسی مرد کے بس کی بات نہیں ہے'' [۴] مرد نے ہمیشہ سے ہی سماج میں اس (عورت) کے رول کو اپنے نقطۂ نظر کے تحت متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور جہاں کہیں اس کے خلاف دیکھنے کو ملا تو اس کو بغاوت کا نام دیا گیا۔گویا کہ سوائے ایک آدھ کو چھوڑ کر اردو کے مرد افسانہ نگاروں کے یہاں 'عورت' کی تصویر دھندلی ہی رہی۔جہاں تک خواتین کے افسانوی ادب میں نسائی رجحان یا مسائل یا پھر تانیثیت کے اظہار یا مجموعی اعتبار سے بقول Virginia Woolf کے Feminist Point of View کا تعلق ہے۔تو اس ضمن میں سب سے پہلا اور اہم نام ڈاکٹر رشید جہاں کا آتا ہے۔جن کے یہاں ہم صحیح معنوں میں مارکسی تانیثیت کے ابتدائی نقوش دیکھ سکتے ہیں۔جنھوں نے سکہ بند قدروں' بے جا رسوم و اعتقادات اور جاگیردارانہ نظام معاشرت پر کاری ضرب لگائی جو حقیقت میں عورت کے جنسی وروحانی استحصال کے

بنیادی tools یا محرکات رہے ہیں۔اس سلسلے میں ان کے افسانوی مجموعہ ''عورت اور دوسرے افسانے'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔رشید جہاں کے افسانوں کی عورت کے سلسلے میں پروفیسر قمر رئیس کا خیال ہے:

> ''پچھلے دور کی ہیروئینوں کی طرح صرف اخلاق وتہذیب یا صبر وقناعت اور ایثار کی مورتی نہیں۔ نہ ہی وہ مظلومی کا رحم طلب مجسمہ ہے۔اس کے برعکس وہ بڑی خود آگاہ خوددار اور ذہنی طور پر بیدار ہے۔وہ اپنے حقوق سے باخبر اور عملی زندگی میں ان سے اپنی محرومی پر برہم ہے وہ چلن اور روایت کو آنکھیں بند کر کے تسلیم نہیں کرتی۔ انہیں عقلیت اور انسانیت کی ایک نئی میزان پر تولتی ہے۔وہ ظلم و جبر پر جھکتی نہیں، سپر نہیں ڈالتی''۔[5]

اس طرح افسانوی ادب میں رشید جہاں ہی پہلی ایسی خاتون تھیں جنھوں نے اپنی ہم صنف خواتین کی روایتی Image جو مرد اساس تصور سے متشکل تھی، اس کی رد تشکیل کر کے 'عورت' کے وجود کو اثبات بخشنے کی پہلی کوششیں کی اور ساتھ ہی افسانوی ادب میں Ecriture Feminine عورتوں کی گھریلو بول چال کے بھرپور تخلیقی اظہار کی گنجائش پیدا کی ۔چنانچہ اس ایک چراغ سے بعد میں کئی اور چراغوں کو روشنی ملی۔جس کا فی الفوری اثر سب سے پہلے عصمت چغتائی نے قبول کیا۔

عصمت چغتائی زندگی بھر اس کوشش میں مصروف رہیں کہ ہندوستانی سماج میں 'عورت' کے منصب کو اونچا کیا جائے۔عورت کی زندگی کے جو پہلو انہوں نے اپنی ابتدائی زندگی میں دیکھے تھے ان کا تاثر ان کے ذہن پر مدتوں قائم رہا اور اس شدید قسم

کے تاثر جو حقیقتاً انتہا پسند radical تانیثی رویے کے طور پر سامنے آتا ہے' نے کئی بڑی خوبصورت افسانوں کی تخلیق کرائی ''گیندا'' جس کو وہ اپنا پہلا افسانہ بتاتی ہیں۔ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں کمسن لڑکی کے یہاں اس کے لاشعور میں کچی جنسی خواہش کے دھندلے تصورات کو بوالہوس باشعور انسانی پیکر کے استحصال کی بھینٹ چڑھنا پڑتا ہے' جو اپنی ہم عمر کمسن سہیلی کے ساتھ گھونگھٹ کاڑنے کی رسم اور بچہ کھلانے کی ازلی نسائی جبلت کے معصوم جذبے کی سفاکانہ پاداشت کی مرتکب ٹھہرتی ہے مگر اس تمام حیاتیاتی تبدیلی کے باوجود دونوں کمسن سہیلیوں کی معصومیت اور الھڑپن میں کوئی فرق نہیں آتا مگر یہ سارا Process قاری کو بہت سے سوالات میں الجھا دیتا ہے۔

مسلم متوسط طبقے کی عورتوں کے یہاں جنسی گھٹن' معاشرتی ' نا آسودگی اور بعض غیر فطری حرکات کا ذکر بھی انہوں نے بڑی فنکاری کے ساتھ کیا ہے۔اس ضمن میں ان کے افسانے ''بے کار''، ''سونے کا انڈا''، ''بہو بیٹیاں''، ''لحاف''، ''چوتھی کا جوڑا'' اور ''ننھی کی نانی'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

''ننھی کی نانی'' میں نانی ایک ایسی عورت کی گمازی کرتا ہے جو زندگی کے ہزار تھپیڑے کھانے کے باوجود زندہ رہتی ہے ابتداء سے ہی ایسی بے بسی کی زندگی گذارنے پر مجبور نظر آتی ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''دنیا کا کوئی ایسا پیشہ نہ تھا جو زندگی میں ننھی کی نانی نے اختیار نہ کیا' کٹورا گلاس پکڑنے کی عمر سے وہ تیرے میرے گھر میں دو وقت کی روٹی اور پرانے کپڑوں کے عوض اوپر کے کام پر دھرلی گئیں۔یہ اوپر کا کام کتنا نیچا ہوتا ہے۔یہ کچھ

کھیلنے کودنے کی عمر سے کام پر جوت دیئے جانے والے ہی
جانتے ہیں ۔ ننھے میاں کے آگے جھنجھنا بجانے کی غیر
دلچسپ ڈیوٹی سے لے کر بڑے سرکار کی سر کی مالش تک اوپر
کے کام کی فہرست میں آجاتی ہے“[6]

اس اقتباس میں Ecriture Feminine عورتوں کی مخصوص زبان کے عمدہ نمونے کے ساتھ ساتھ ننھی کی نانی کے بچپن کی بے بسی، محرومی اور لاچاری کو بڑے مؤثر انداز میں دکھایا گیا ہے۔ مگر عصمت کو عورت کی اس حالت پر رحم نہیں آتا بلکہ وہ غصہ و جھنجھلاہٹ کے زیر اثر اپنے کرداروں کی زبان سے بھی زہر اگلواتی ہیں اور خود بھی معاشرے کی اس سفاکانہ اور انسانیت سوز رویے کا منہ توڑ جواب دیتی ہیں۔ جس سے یقیناً اردو افسانوی ادب کے حلقے میں غم و غصہ اور ردعمل کی شدید لہر دوڑتی ہے تو ان کو طرح طرح کے خطابات سے نوازا جاتا ہے۔ جس سے آنے والی خواتین کا خائف ہو جاتا ایک فطری عمل ہے۔ چنانچہ عصمت چغتائی نہ تو خائف ہوتی ہیں نہ ڈرتی ہیں بلکہ آنے والی خواتین کی بھی حوصلہ افزائی ان الفاظ میں کرتی ہیں:

”لکھیئے __ ضرور لکھیئے...... جو کچھ آپ دیکھتے ہیں۔ سنتے
ہیں، سوچتے ہیں وہ ضرور لکھیئے۔ نہ زبان کی غلطیوں سے
ڈریئے نہ اس بات سے کہ کوئی آپ کو ادیب نہیں مانتا“[7]

عصمت چغتائی کی ان جرأت مندانہ باتوں نے کئی خواتین لکھنے والیوں کو حوصلہ بخشا، جو بلاشبہ پھر پیچھے مڑے بغیر منزل کی اور بڑھتی ہی گئیں۔ ان خواتین میں سب سے اہم نام قرۃ العین حیدر، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، جیلانی بانو، بانو قدسیہ، واجدہ تبسم وغیرہ

کے ہیں۔ جنہوں نے اردو فکشن کی تاریخ کو مرتب کرنے میں اہم رول نبھایا۔ خصوصاً قرۃ العین حیدر۔ ان کا بنیادی مسئلہ اظہار ذات اور آتش رفتہ کا سراغ' خیال کا تہذیبی تاریخ میں دور تک آزادانہ بہاؤ اور مسلسل اضطراب۔ ان کے یہاں افسانے کی تعمیر کے لوازم بن گئے۔ تاہم ان تمام میلانات میں بھی 'عورت' اور اس کے وجود کی اہمیت سے وہ چشم پوشی اختیار نہیں کرتی۔ ورجینا وولف نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون "Women & Fiction" میں لکھا تھا:

'خواتین کا لکھا ہوا ادب ہر صورت تانیثی ہی کہلائے گا اگر
وہ عمدہ ہوگا تو وہ عمدہ تانیثی ادب کہلائے گا''۔[8]

گو کہ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بظاہر تانیثیت نہیں ہے لیکن ان کے ناولٹوں ''سیتا ہرن'' اور ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو'' میں تانیثی رجحان اور مغربی تانیثی رویے کے طفیل عورت کی حد سے بڑی ہوئی آزادی پر وہ منطقی پیرایۂ بیان میں تنقید کرنے سے باز نہیں آتیں۔ ان کے یہاں کی عورت باشعور Intellectual ہے مگر حد سے بڑھتی ہوئی آزادی اس کے نسوانی وقار' عصبیت اور سب سے اہم Ego کو مسمار اور اس کے تشخص کی تلاش کو بیچ راستے میں ہی روک دیتی ہے۔ گویا کہ انہوں نے اپنی Mentor ورجینا وولف کے تانیثی رویے کو اپنا نصب العین گردانا جو مثبت تانیثی رویے کی خواہاں تھیں۔ بہر حال قرۃ العین حیدر کی مثبت تانیثیت ہمیں جیلانی بانو کے یہاں بھی ملتی ہے۔ ان کے ناول ''ایوان غزل'' اور افسانہ ''موم کی مریم'' کا لگ بھگ ایک ہی تھیم ہے۔ ''موم کی مریم'' متوسط طبقے کی پڑھی لکھی عورت ہے۔ جو روایت سے بغاوت کرتے ہوئے اپنے والدین کی پسند سے شادی کرنے سے انکار کرتی ہے۔ جیلانی بانو بیانیہ تکنیک میں راوی کے ذریعہ اس جرأت کو یوں

سراہتی ہیں:

''اس دن میں جیل کی منحوس کوٹھری میں مسکرایا تھا اس دلیرانہ جرأت پر غائبانہ تمہاری پیٹھ ٹھونکی تھی اور محسوس کیا تھا کہ جس خول میں ہم اپنے آپ کو لپیٹے ہوئے ہیں وہ جگہ جگہ سے ٹوٹ رہا تھا''[9]

مگر اس خول کو توڑنے میں قدسیہ روز ہی مر مر کے جیتی رہی' اس نے ہر مرد سے محبت کی اور بدلے میں وفا چاہی تو صرف بدنامی اور بے عزتی ہی ملی اور کہانی کے آخر میں اس کا بھی وہی انجام ہوتا ہے جو 'ایوان غزل' میں غزل کا ہوتا ہے۔ یعنی قدسیہ تپ دق کی شکار ہو کر مر جاتی ہے۔ گویا کہ حد سے بڑی ہوئی آزادی اور اپنی نسوانیت کے غلط استعمال کے طفیل اسے بدنامی' ناکامی اور محرومی جیسے جان لیوا احساسات سے جھوجتے ہوئے بالآخر موت کو گلے لگانا پڑتا ہے۔

دراصل جس مثبت تانیثیت کی شروعات قرۃ العین حیدر کے ''سیتا ہرن'' سے ہوئی تھی۔ اس کو آگے بڑھانے میں جیلانی بانو کے علاوہ بانو قدسیہ بھی پیش پیش رہی ہیں۔ بانو قدسیہ نے اپنے افسانے ''انتر ہوت اداس'' میں ایک ایسی عورت کی داستانِ زیست کو موضوع بنایا ہے جو تعلیم یافتہ اور باشعور ہونے کے ساتھ ساتھ مغرب زدہ تانیثیت کی بھی حامی ہے۔ یہ ماڈرن سوسائٹی میں مردوں کے شانہ بشانہ move کرنے کو باعثِ افتخار سمجھتی ہے۔ اس طرح اپنے جنسی و روحانی استحصال کا خود سبب بنتی ہے اور جب تک اسے اپنی نسوانیت کی بربریت کا احساس ہوتا ہے تب تک دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''جس وقت میرا دائیاں پیر سیڑھی کی آخری ٹیک پر تھا اور

میرا بایاں پاؤں زمین سے سوا چھ انچ اونچا تھا، کسی نے پیچھے
سے میرا چونڈ پکڑلیا۔ میرا جسم تو پہلے ہی زینہ اترنے سے
ہانپ رہا تھا۔اسے زمین پر گرتے دیر نہ لگی مجھے یوں لگا جیسے
گرتے ہی میری کنپٹی سے ہلکی سی خون کی دھار نکلنے لگی ہے۔
اس وقت آدھی رات کو تو کہاں سے آرہی ہے ماں؟ بول
بتا۔اور دوسری منزل میں تیرا کیا کام تھا اس وقت؟
میں چپ رہی۔ جوان بیٹے کو میں کیا بتاتی کہ بیٹوں کو پالنے
میں ماؤں کو کیا کچھ کر گذرنا پڑتا ہے،،[10]

اس پورے اقتباس میں فقط ایک ڈائیلاگ (مکالمہ) ہے باقی خود کلامی Monologue کی فضا قائم کی گئی ہے جس کے ذریعہ ایک ''عورت'' جو ماں بھی ہے اور ماں ہونے کے ناطے احساسِ جرم اور ندامت کے ہاتھوں خفت و خجالت بھی اٹھاتی ہے مگر ساتھ ہی پدری سماج کے ہاتھوں اپنی جنسی و روحانی استحصال کا بھی دبہ دبہ اظہار کرتی ہے جو ایک اکیلی عورت کی مجبوری سے فائدہ ہمیشہ سے ہی اٹھاتا آیا ہے اور اس کا جواز عورت کی گمراہی میں تلاش کرتا ہے اس طرح 'عورت' کو بنانے اور بنائے رکھنے میں وہ (سماج) حق بہ جانب ہے۔

تانیثی افسانوی ادب میں افشاں عباسی کا نام ایک طرح سے ناگزیر بن جاتا ہے ۔ان کے افسانوی مجموعے ''رنگ'' ''خوشبو کانٹے'' اور ''کانٹوں کا سفر'' کو کیسے بھلایا جا سکتا ہے۔وہ محض عورت کو نہیں لکھتی، اس کے انسانی وجود کے اندر امنڈتی خوشبو کو بھی لکھتی ہیں۔ اسی طرح بشریٰ رحمٰن کے افسانے بھی کم اہم نہیں۔ انہوں نے صاف ستھرے بیانیے والی کہانیوں میں سماجی زندگی میں عورت کی کشمکش

کوموضوع بنایا۔ اسی طرح عذرا اصغر کے افسانوں میں بھی ''عورت'' اپنی تمام تر جنسی وروحانی احتیاج کو پورا کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پت جھڑ کا آخری پتہ'' دوسرا ''بیسویں صدی کی لڑکی'' اور ''تنہا برگد کا درخت'' ہے۔ محبت اوراس کے دھنک جتنے رنگ عذرا کی کہانیوں کی بنیاد کہے جاسکتے ہیں۔رشتے اور تعلق کا ایک گہرا تہذیبی حوالہ ان کی نثر میں بھی ایک اضافی لطف کا سامان بہم کرتا ہے۔''کرچیاں''، ''اوڑھنی میں جگنو''، ''سہارا''، ''بے کفن''، ''اشارہ اور نفسیات'' اور ''پہلا پتھر'' جیسے افسانوں میں عذرا انسانی رشتوں اور تعلق کی پیچیدگیوں میں گم ہوتی ہوئی اعلیٰ انسانی اقدار کو تلاش کرتی نظر آتی ہیں جس کی عدم موجودگی نے موجودہ انسان کو Identity Crisis کا شکار کردیا ہے اور تشخص کی تلاش کے مسئلے سے ''عورت'' سب سے زیادہ دوچار ہے۔

نیلم احمد بشر نے اپنے سیدھے مگر کھرے بیانیے کے وسیلے سے قاری کو متوجہ کیا۔'حوازادی' کو وہ مختلف سماجی اور معاشی صورتِ احوال میں رکھ کر دیکھتی اور پرکھتی ہیں۔نئے عہد کی نئی عورت کے مسائل ان کا بنیادی مسئلہ بنتے ہیں۔تاہم ان مسائل کا ان کے یہاں براہ راست بیان نہیں ہوتا بلکہ نسائی نفسیات اور جذبوں کو اچھال اچھال کر چلنے والے بیانیے Narrotology کے وسیلے سے وہ اسے کہانی کے اندر سمولیتی ہیں۔عورت جس کی عمر ڈھل رہی ہے۔عورت جو نظر انداز ہورہی ہے اور عورت جو تقسیم ہوکر رہ گئی ہے۔ان کی کتاب '' گلابوں والی عملی'' اور دوسرے افسانوں میں ایک سلیقے سے آگئی ہے۔

شہناز شورو ایک اور نام ہے ان کے مجموعے ''لوگ لفظ اور انا'' اور ''زوال دکھ'' سے قاری تانیثیت کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔وہ روایات جو معاشرے میں کسی

سبب ایمان کا درجہ پا لیتی ہیں وہ شہناز شورو کے قلم کی زد پر رہتی ہیں۔ یہ وہ روایات ہیں جو عورت کو کم تر بنا کر اس کی شخصی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

موجودہ منظر نامے میں تانیثیت کے حوالے سے آمنہ مفتی، فاطمہ عثمان، فارحہ ارشد اور مایا مریم تک فکشن لکھنے والیوں کی ایک لمبی قطار ہے جو اپنے افسانوں کی طرف متوجہ کرتی ہیں اور آج کے زمانے کی عورت کو سامنے لا رہی ہیں۔ وہ عورت کو ایک انسان، معاشرے کا باخبر فرد جانتے ہوئے اس کے تشخص اور اس کی نفسی انفرادیت پر ایمان رکھتی ہیں۔ اسے زندگی کے دھارے میں شامل دیکھتی ہیں۔ اگرچہ سبھی کے یہاں تانیثیت کی تفہیم و رویے میں فرق یا اختلاف پایا جاتا ہے مگر اس اختلاف کو بقول Specks کے Delicate divergency یعنی نازک اختلاف کہا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ لمحۂ موجود تک آتے آتے ''عورت'' نے اپنے تمام تجربات، اپنے مسائل، اپنی روحانی تنہائیوں اور جذبات کی شکست و ریخت سے متعلق سارے سچ بول دیئے ہیں اور فکشن میں پوری ہمت و حوصلہ کے ساتھ ساتھ تخلیقی قرینے سے بیان کرنے کی ایک تاریخ بھی مرتب کر لی ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ Elline Showalter "Literature of their own" the Feminine Mystique of literature by Deborah Cameron P. No. 146

۲۔ بحوالہ اردو افسانے میں عورت کا تصور

۳۔ ادب کی لسانی ردتشکیل فہمیدہ ریاض ص ۱۲

۴۔ بحوالہ The Feminine Mystique of literature by Deborah Cameron P. No. 64

۵۔ بحوالہ نیا افسانہ مسائل اور میلانات پروفیسر قمر رئیس

۶۔ بحوالہ اردو افسانے کے فروغ میں خواتین کا حصہ' ڈاکٹر نیلم فرزانہ

۷۔ عصمت چغتائی' عصمت چغتائی ایک ملاقات ماہنامہ' شاعر بمبئی جلد ۴۷۔ شمارہ ۱۹۷۶۳ء صفحہ ۱۹

۸۔ بحوالہ The Feminine Mystique of literature by Deborah Cameron P. No. 68

۹۔ بحوالہ اردو افسانہ ایک مختصر جائزہ مرتبہ رضیہ سجاد ظہیر صفحہ ۸۶

۱۰۔ بحوالہ The Feminine Mystique of literature by Deborah Cameron P. No. 38

۱۱۔ بحوالہ ایضاً

Dorothey Par - Beyond Gender



ترنم ریاض کا ناولٹ ''مجسمہ'' کا تجزیہ

ایکو تانیثیت کے حوالے سے

آج پوری دنیا میں لامرکزیت' Pluralism اور صارفیت جیسے رجحانات عام ہو گئے ہیں اور ہر آدمی اندھا دھند اپنے طور پر ان نظریات کی تقلید و تشہیر کو ایک مذہبی فریضے کی طرح اپنے لیے لازم گردانتا ہے۔ اگر چہ ان رجحانات کی بناء پر کوئی چیز نہ سب سے زیادہ اہم ہے اور نہ کوئی چیز غیر اہم' تاہم حقیقت یہ ہے کہ دنیا کے ازلی وابدی غیر مساوی رویے یا Duality میں کوئی تبدل یا تغیر واقع نہیں ہوا ہے۔ آج بھی ''عورت'' ثانوی مخلوق کہلاتی ہے اور مرد کے تنفر' تعصب کی شکار ہوتی رہتی ہے کیونکہ یہ معاشرہ وسماج پدری نظام فکر پر استوار ہے اور یہی پدری نظام فکر ہے' جو Nature کو خارجی خیال کر کے اس کی نسائی خصوصیات کو غیر اہم جان کر اس کی نفی پر اصرار کرتا ہے گویا کہ عورت اور Nature دونوں کے ساتھ معاملات یکساں ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں Nature کے مدِ مقابل یا Male Counter Part کی حیثیت سے Culture کو آگے کیا گیا ہے چنانچہ عورت اور فطرت دونوں کو دبانے' کچلنے یا ان کے استحصال میں دیگر سماجی ادارے یا قدریں بھی جن میں سائنس' سیاست' فلسفہ' اخلاقیات اور مذاہب سبھی Anthropocentric تذکیری ہو کر اس میں معاون ومددگار ہوتے آئے ہیں۔

ایکوتانیثیت دراصل عورت اور فطرت دونوں کی بقا و بہبود کی خواہش مند ہے۔اس تصور کے حامیوں کا ماننا ہے کہ فطرت کی آزادی کے بغیر عورت کی آزادی کا تصور نہیں کیا جاسکتا' یہ Radical Feminism کی طرح مرد سے بالا دستی یا پھر مثبت تانیثیت کی طرح مساویت کی بھی قائل نہیں ہے۔ جیسا کہ Dorothy Par ایک امریکی تانیثین نے کہا تھا کہ:

"ہمیں عورت کہنے کے بجائے صرف انسان کہا جائے"۔

ایکوتانیثیت کی حامی خواتین کو اپنے عورت پن سے کوئی شرمندگی یا مفر نہیں ہے بلکہ یہ محض اس بات پر استمرار کرتی ہیں کہ ہمارے اور Nature کے آزاد وجود کو تسلیم کیا جائے۔ایکوتانیثیت عورت اور Nature کے اندر چھپی نسائی خصوصیات کی آزاد نشوونما اور نگہداشت اوران کے تحفظ کی پدری سماج سے دعویداری کا مطالبہ کرتی ہے۔ایکوتانیثیت نے معاصر سماج میں ایک اہم Discourse کی صورت اختیار کر کے Culture کی بڑھتی ہوئی اہمیت پر بھی سوالیہ نشان لگایا ہے۔ بہر حال دیگر زبانوں کے ادبیات کے ساتھ ساتھ ہمارے اردو شعر وادب میں بھی یہ تصور داخل ہو چکا ہے۔حالیہ برسوں سے ہمارے ادباء وشعراء نے بھی ماحولیاتی آلودگی کی تطہیر اور تحفظ میں فطرت اور عورت کے درمیان رشتے یا تعلق کو آزادانہ وجود کے سیاق میں انسان کی کارکردگی اوراس کے تشخص نیز ان کے مسائل کے تجزیے کو ایک رجحان کی صورت میں سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔

موجودہ دور میں کئی ایسی فکشن لکھنے والی خواتین ادبی منظر نامے پر دکھائی دیتی ہیں جن کے ہاں ایکوتانیثی رجحان شعوری طور پر موجود ہے انہیں میں ایک معتبر نام ترنم ریاض کا بھی ہے' جنہوں نے اپنے فکشن میں ہمیشہ Social Issues کو

انتہائی ذمے داری، تدبر اور سبک انداز میں ایک احتساسی سچائی کی صورت میں پیش کر کے بیک وقت قاری کے تعقل اور تفنن طبع کی احتیاج کا بھرپور خیال رکھا ہے۔

ترنم ریاض کے فکشن میں ایک مثبت تانیثی رویے دیکھنے کو ملتا ہے جس سے ایک قسم کی طمانیت کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں تک ایکو تانیثیت کا تعلق ہے تو اس نظریے کو بھی انہوں نے بہتر طریقے سے سمجھا ہے اور اپنے ناولٹ ''مجسمہ'' میں انہوں نے انتہائی خوبی سے بحیثیت عورت Nature کے ساتھ اپنی وابستگی کا اظہار، عورت اور Nature کے ساتھ پدری سماج کے جبر واستحصال کی کہانی کو بڑے ہی مؤثر پیرائے بیان میں پیش کیا ہے۔

''مجسمہ'' درحقیقت اس رشتہ یا وابستگی کا استعارہ ہے جو عورت اور Nature کے درمیان ازل سے موجود ہے۔ ''مجسمہ'' کا تصور بظاہر غیر متنفس وجود مگر ایک خوبصورت خیال ہے جس کا واحد مقصد انسان کی جمالیاتی حس کی تسکین ہے مگر ''مجسمہ'' جمود کی بھی علامت ہے۔ جس کو منفی پیرائے میں لیں تو ہمارے لاشعور میں پلنے والے کئی خدشات یا وسوسوں کا بھی عامل ہے اور انسانی نفسیات میں بہ یک وقت محبت وخوف، خوبصورتی و بدصورتی دونوں کا تصور موجود رہتا ہے۔ ترنم ریاض ناولٹ کے شروع کے ہی منظر کے آخر میں مجسمہ کے اندر تحرک سے ہمیں ایک غیر متوقع کیفیت سے دوچار کرتی ہیں۔ اس لیے قاری ناولٹ کے آغاز پر ہی کسی انجانے خوف کی دستک کو شدت سے محسوس کرتا ہے اگر چہ اس کی وجہ یا اس سے پہلے رونما ہونے والے واقعات سے وہ واقف نہیں ہوتا۔ اس لیے Alienation Effect کے طور پر وہ عجیب مخمصے کا شکار رہتا ہے پہلا ہی جملہ کچھ اس طرح کا ہے:

''عظمیٰ چیخ سن کر پلٹی تو دیکھا کہ اس کی سات سالہ بیٹی کا چہرہ

سفید پڑ رہا ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اس نے نوٹ
کیا تھا کہ عناب کے رخسار پہلی بار گہرے گلابی نظر آنے
لگے تھے'' [1]

یہاں پہلے ہی قاری دو نسوانی کرداروں عظمیٰ اور عناب سے ملتا ہے۔ عظمیٰ جو ناولٹ کا مرکزی کردار ہے اور عناب اس کی سات سالہ بیٹی' عناب انگور کو بھی کہتے ہیں جو عموماً سبز رنگ کا ہوتا ہے اور ایکو تانیثی مطالعہ کے پیش نظر سبز رنگ کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ سبز رنگ تروتازگی' خوشحالی اور سکون کی علامت ہے۔ مگر اس جملے میں عناب کے چہرے کا سفید پڑنا اور صبح ہی عظمیٰ کا یہ بات نوٹس میں لایا۔ ماحولیاتی نقطۂ نظر سے کوئی اچھی Prediction یا پیشن گوئی نہیں ہے۔ گلابی رنگ Global Warming کی طرف اشارہ ہے اور سفید رنگ Ecological Disaster کی علامت ہے۔

ترنم ریاض نے اس ناولٹ کو Ecocentric یعنی ارضِ مرکزی بناتے ہوئے ایک طرف ہندوستانی اساطیر اور مذہب میں زمین ارض' دھرتی کو ماں یعنی فطرت کا جیتا جاگتا مظہر قرار دینے کی سعی کی اور دوسری طرف بحیثیت عورت فطرت سے اپنے تعلق کو مزید استوار کرنے کی غرض سے وہ ماحولیاتی مظاہر کو فن پارے میں بطور استعارہ و علامت نہیں بلکہ فطرت کے ایک ایسے عطیہ کے روپ میں برتتی ہیں جو انسان کو گہرے راز سمجھاتے ہیں۔

عظمیٰ ایک ایسی عورت ہے جو ہر عورت کی طرح شادی کے بعد اپنے گھر سے الگ ہو کر شوہر کے گھر کو آباد کرتی ہے اور اس کے گھر کو سنوارنے' بچوں کی نگہداشت و تربیت کو اپنی زندگی کا محور خیال کر کے اسی دائرے میں زندگی گذارتی ہے۔ یہ ہر عورت کی بنیادی حیثیت ہے جو ایک طرف قدرت نے تو دوسری

طرف پدری سماج نے اس کے لیے متین کردی ہے۔ مگر اس سارے Process میں جو عورت کی ایک جگہ سے دوسری جگہ پر منتقلی کا عمل ہے وہ گویا سب سے بڑا ذہنی وروحانی کرب ہے اور عظمیٰ کا یہ کرب اس لیے دوہرا ہے کہ وہ نہ صرف گھر بدلی کا دکھ جھیلتی ہے بلکہ اپنی ارضِ مرکزی یعنی زمین، دھرتی ماں یا پھر موج گشیر سے دور ہوجاتی ہے۔ یہ وہی دھرتی ماں ہے جس کے چاروں طرف پہاڑیاں ہیں اوراس وادی کے بیچ چار بڑی بڑی خوبصورت جھیلیں ہیں، خود عظمیٰ بھی کشتی نما گھر میں اپنے ابواور بہن بھائیوں کے ساتھ جھیل کی سیر کو نکلتی تھی۔[۲]

اس ناولٹ میں جھیل بھی Ecocentric ہے جو عظمیٰ کے عورت ہونے کی بناء پر Nature کے ساتھ اس کی وابستگی کا پہلا Symbol بھی ہے۔ جھیل جس کے بارے میں وہ اپنے بچوں راحیل اور عناب کو بتاتی ہیں کہ کس قدر شفاف، خوبصورت اور گہری ہے۔ جس میں لمبی لمبی آبی گھاس بھی ہے جہاں چھوٹی چھوٹی مچھلیاں بھی تیرتی ہیں جن کا شکار نیل کنٹھ اپنی لمبی چونچ سے کرتا ہے[۳]۔ یہ جملہ کہتے ہوئے جہاں عظمیٰ نے دکھ محسوس کیا تھا وہیں عناب بھی بچاری مچھلی کہہ کر اداس ہوئی تھی کہ جھیل، گھاس، مچھلی سب میں نسائی خصوصیات موجود ہیں اور عظمیٰ و عناب بھی انہیں خصوصیات کی حامل ہیں مگر راحیل اس کو Food Chain کہہ کر نیل کنٹھ کے تذکیری وجود کے غلبے کو جائز اور سماجی شعور کی علامت مانتا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ Nature میں اگرچہ نسائی خصوصیات زیادہ پائی جاتی ہیں تاہم ماحولیاتی تطہیر و توازن کے لیے Nature کی تذکیری صفات بھی بہت ضروری ہیں۔

بہرحال جب عظمیٰ دس سال بعد جھیل کی سیر کو آتی ہے تو وہ اندر ہی اندر اپنے بچوں سے شرمندگی بھی محسوس کرتی ہے کیونکہ ماحول بدل چکا تھا۔ جھیل کے کنارے

ہوٹل اور غیر قانونی تعمیرات اور چھلے ہوئے بھٹے اور Waffers کے خول بہت سی باتوں کی چغلی کھا رہے تھے۔ جس کی ذمے دار داخلی و خارجی دونوں تہذیبیں تھیں۔

اس نے دیکھا کہ جھیل کا پانی گدلا، اپنچ بھر گہرا" جیسے دلدل کا گڑھا ہو اور اسی گدلے پانی میں سوکھے گھاس کے تنکے تیر رہے تھے نہ مچھلیاں ملیں نہ نیل کنٹھ گویا کہ قدری Foodchain انسانی تصرف سے ٹوٹ چکی تھی۔ اب کوئی گل رخ حسینہ کسی کشتی میں یاسمین، موگرا، چنبیلی، گیندا، گلاب کے پھول نہیں بیچ رہی تھے، تازہ سبزیوں سے بھری کشتیاں بھی کہیں دکھائی نہ دے رہی تھی جو تیرتے ہوئے باغیچوں کی حیاتین سے بھرپور ہوتی تھیں۔ کس قدر عجیب بات ہے کہ کشمیر کے قدرتی جھیلوں اور تیرتے ہوئے باغیچوں کے تحفظ پر کوئی توجہ نہیں دی جاتی ہے جب کہ سائنسی ترقی کی بناء پر بٹکل جیسی مصنوعی جھیل اور امریکہ کی پیروی کئے ٹیکا یعنی مصنوعی باغیچہ ہماری توجہ و جاذبیت کا مرکز بنتے جارہے ہیں اور منرل واٹر (Mineral Water) قدرتی پانی سے زیادہ صاف وشفاف معلوم ہوتا ہے[۴] یہاں مصنفہ ایک Deep Irony سے کام لیتی ہیں۔

جھیل کے بعد شہتوت کا درخت، چڑیوں کا گھونسلہ، گھر کی Ceiling پر ابابیلوں کے گھونسلہ بنانے اور عظمیٰ کی موجودگی میں اس کے ڈھالے ہوئے دانوں کا فرش پر ان کا چگنا Nature کے ساتھ اس کے اٹوٹ تعلق کا بین ثبوت ہے۔ پھر چڑیا کا بچوں کو اڑنا سکھانے کا عمل ابابیلوں اور چڑیوں کی چہکار میں اس کے کک کک کا شامل کرنا ان ساری نسائی خصوصیات کے پنپنے یا پروان چڑھنے اور ان کے اظہار کرنے کی صلاحیتوں کی طرف اشارہ ہے جو قدرت نے Nature اور عورت دونوں کو مشترکہ طور پر ودیعت کی ہیں۔ عظمیٰ نے دس سال پہلے جب شہتوت

کے درخت کو آری کشی کرتے ہوئے دیکھا تھا تو کتنا دکھ ہوا تھا اور آج دس سال کے طویل عرصہ بعد اور اب وہ محسوس کر رہی تھی کہ انسان کا تصرف کیا گل کھلا چکا ہے کہ جنگلوں کا صفایا ہو چکا تھا۔ اس لیے جہاں ابابیلوں نے گھونسلہ بنایا تھا آج وہاں Ceiling Fan لگ چکا ہے۔ حضرت بل میں بھی اس نے عورتوں کے لیے مخصوص دالان میں Cooler دیکھا تھا۔ اس نے دیکھا تھا کہ اس کے یہاں قدم رکھتے ہی ہلکی ہلکی بارش ہوئی تھی، اخروٹ اور بٹھے قبل از وقت فروخت ہو رہے تھے، یہ سب Global Warming کے منفی نتائج تھے۔

ترنم ریاض نے عورت سے Nature کی وابستگی اور عظمیٰ اور اس کی زمین سے دوری اور سالوں بعد اس چھوٹے رشتے کی بازیافت یا احیاء کے لیے Weeping Willow اور بید مجنون کو استعاروں کی شکل میں استعمال کیا ہے۔ جن کے بارے میں فیروز عظمیٰ کے شوہر نے بچوں کو بتایا تھا کہ Weeping Willow زیادہ نمی والی زمین میں پنپتے ہیں اور بید مجنوں کی شاخوں کا جھکاؤ ہمیشہ زمین کی طرف رہتا ہے۔ یعنی عظمیٰ کا کشمیر آنا درحقیقت Nature کی طرف اس کی واپسی کی طرف اشارہ ہے۔

ترنم ریاض ایکو تانیثیت کے اعتبار سے جہاں اس ناولٹ میں جھیل کو ارض مرکزی بنا کر اس کی آلودگی کو اجتماعی لاشعور کے احاطہ میں داخل کرنے کی سعی کرتی ہیں وہیں وہ اپنی زمین کے Conflict Pollution کو بھی نظر زد کرتی ہیں۔ جیسا کہ ماہرین نفسیات کا ماننا ہے کہ کسی علاقے کی ماحولیاتی آلودگی کی تطہیر سے پہلے اس علاقے کو Conflict Prone کرنا ضروری ہوتا ہے۔ چنانچہ عظمیٰ کے آنے کے ایک ہفتہ بعد ہی کسی بے گناہ دوکاندار کو گولی مارنے، بم دھماکے، بارودی سرنگ جیسی

وارداتیں، ہڑتال، پہیہ جام، گھر گھر تلاشیاں، شناختی پریڈ یہاں کے سیاسی جبر وتشدد کے سبب عام لوگوں کے نفسیاتی وروحانی کرب پر دلالت کرتے ہیں۔ عظمیٰ نے یہ بھی دیکھا تھا کہ جھیل کی طرف جانے والے راستے میں جہاں پہلے سرکاری پارک تھے اب چار پارکوں میں کتبے دکھائی دیتے ہیں جن پر ۱۶ سے ۳۰ سال کی عمریں درج تھیں۔ گویا کہ تذکیری طاقتوں یا بہ الفاظ دیگر بیرونی تہذیبوں یا پھر نو آبادیات کا تصرف انسانی وجود کی فطری جبلت یعنی انسانیت کو کچل کر اس کو Conflict Zone قرار دے چکا ہے۔

ناولٹ کے اس حصے پر آ کر اب مصنفہ کے پاس صرف ایک آخری ہتھیار یا امید کی ایک کرن باقی رہتی ہے وہ لاشعوری طور پر کسی معجزہ کی متلاشی ہے اور یہ معجزہ شاید تہذیب وثقافت سے جڑے کسی مظہر کے ہاتھوں ممکن ہے۔ چنانچہ حال میں پیدا ہونے والے مسئلے کے حل کے لیے انسان ماضی کے تجربے سے سیکھ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ Nature نے ثقافت وتہذیب کی نشو ونما کر کے اس کو قابل رشک بنایا ہے۔ اب ثقافت کی باری ہے۔ اس لیے عظمیٰ گیارہ سو سال پرانے اونتی ورمن کے زمانے کے حکیم سویہ کو یاد کرتی ہے جس نے سُہ پور ندی میں سکے ڈال دیئے تھے اور لوگوں نے سکوں کی لالچ میں ندی سے مٹی نکال کر ''سوپور'' کو سیلابی خطرے سے پاک کر دیا تھا۔ عظمیٰ اسی ہمدرد سویہ کی متلاشی ہے جو جھیل کے پانی کو صاف شفاف اور اس منتشر زمین کو سنوارے چنانچہ حکیم سُویہ ایک تاریخی وثقافتی کردار ہے جس کی تلاش ''عجائب گھر'' میں ممکن ہے۔ عظمیٰ نے حال کو سنوارنے کے لیے ماضی کی طرف پیش قدمی کی اور عجائب گھر میں داخل ہو کر ڈھائی ہزار سال پرانی تاریخی وتہذیبی ورثے سے روبرو ہوئی۔

سب سے پہلے وہ ان مذہبی پیشواؤں کی مورتیوں کو دیکھتی ہیں جنہوں نے فطرت کو خدا تک پہنچنے کا ذریعہ بنایا تھا جنہوں نے Nature سے وابستگی اور اس کی نگہداشت و تطہیر کو مذہبی فریضے میں شامل کر کے اس سے روحانی اکتساب حاصل کیا تھا۔ گوتم بدھ کا آدھا دھڑ والا مجسمہ کے فوراً بعد مہاویر کے مراقبے میں بیٹھے مجسمے پھر درگا کی کئیں روپ کی مورتیاں' کالی کی پر جلال مورتی جس میں اس کا ترشول اس کے پاؤں کے پاس پڑے کسی ظالم کے سینے میں پیوست تھا گویا کہ ان سبھی مذہبی اوتاروں نے اپنے اپنے طور سے Nature کا تحفظ اور اس کے آزاد وجود کے اظہار کے لیے جدوجہد کی تھی مگر سرسوتی کی پر اسرار مسکراہٹ والی مورتی فوراً قاری کے ذہن کو اپنی اور منتقل کرتی ہے۔ سرسوتی جو علم و ہنر کی دیوی ہے اس کا پر اسرار انداز میں مسکرانا اس شعور پر طنز ہے جو موجودہ انسان نے فکری سطح پر سماجی سیاست کے روپ میں نئی تہذیب سے مستعار لیا ہے۔ مگر جس کا نقش اول مہاراجہ رنبیر سنگھ کے وقت کا سکہ تھا اس کے بعد پرانی صندوقوں میں رکھے ہتھیار' ہاتھی دانت کی بنی تلواریں' بختر بند دھات سے منقش کیے فطری مناظر والی تلوار' مغلوں کے وقت کے شہ توس پشمینے کی چادریں اس تہذیب کی بڑھائی کی گواہی دیتے ہیں جن کی بنا پر اس فطری سرزمین سے چیتا' تیندوا' مارخور بکرا' بھالو' بڑی بطخیں' کوے' راج ہنس' اور سُنہ چُحر جیسے جانور اور پرندے عنقا ہو گئے کہ ثقافت کے تحفظ کے لیے فطرت کی قربانی ضروری بن گئی تھی اور تہذیبی ورثے میں مختلف ڈمیز میں حقہ پیتا آدمی' تلے والے گریباں کا پھرن پہنے سماوار سے چائے انڈھیلتی ہوئی عورت' دودھ دھوتی ہوئی گوالن' ہل چلاتا ہوا کسان جو لکڑی کی ٹوٹی شیشے کی الماریوں میں استادہ ہیں مگر مصنفہ کا یہ کہنا کہ یہ سب اپنی جاذبیت کھو چکے ہیں اس مشینی کلچر پر ایک خوبصورت طنز ہے جو Nature کے ساتھ

ساتھ پرانی تہذیب کو بھی Suppress یا دبانے میں کامیاب ہو چکا ہے۔

مصنفہ کا آخری ہال میں مختلف مجسموں کا ذکر کرنا جن میں اکبر بادشاہ کے آدھے دھڑ والا مجسمہ اس آدھی مغل تہذیب پر طنز ہے جس نے بیرونی و تذکیری طاقت کی شکل میں یہاں کی فطرت یا Nature یا فطرت کی شاعرہ کے نسائی جذبات واحساسات پر پہلا شب خوں مارا تھا گو کہ مصنفہ نے حبہ خاتون کا نام نہیں لیا مگر چچا کی دوسری چہیتی بیوی کے مجسمہ کا ذکر پھر اس کے بعد چچا کے کوئی اور مجسمہ نہ بنانے کا اشارہ حبہ خاتون اور یوسف شاہ چک کی محبت کی داستان کی طرف اشارہ ہے' حبہ خاتون بنیادی طور پر Nature اور عورت کی ازلی وابستگی کا استعارہ ہے اور یہ عورت کی Nature سے محبت ہی ہے کہ وہ Nature میں شامل تذکیری خصوصیات سے بھی لگاؤ رکھتی ہے اور اسی لگاؤ کی بناء پر وہ مرد سے بھی محبت کر پاتی ہے۔ اسی لیے ایکوتانیثیت سے وابستہ خواتین Mysogamy جیسے منفی رجحان کی شکار نہیں ہوتیں بلکہ ایک متوازن زندگی جینے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہیں۔

Museum کا آخری مجسمہ وہی ہے جس نے پہلے ہی منظر میں Alienation Effect کے ساتھ ساتھ قاری کے اندر کسی انہونی واقعہ کے ہونے کا شدید احساس پیدا کر کے اس کے Collective Unconsciousness کو بھرپور طریقے سے متحرک کیا تھا اور اب آخری منظر کے شروع میں وہ اب پھر Alienation کا شکار ہو رہا ہے جو کچھ اس طرح کا ہے وہ پرانی میز پر ٹکا قدِ آدم مجسمہ' کسی بیمار لڑکی کی مورت جو کھڑی رہنے سے تھک کر ذرا سا میز پر بیٹھ گئی ہو۔ سوکھی لکڑی سے ہاتھ پاؤں' گڈھوں میں دھنسی آنکھیں' وہاں کی ادھیڑ عمر کنواریوں کا ہو بہو عکاس۔ جانے مجسمے کی آنکھوں میں کیا بات تھی کہ دل میں درد سا بھر جاتا۔ اس کی

نظریں باہر برآمدے والے راستہ پر گڑھی تھیں جیسے کسی کی راہ تک رہا ہو![5]

''مجسمہ'' دم توڑتی ثقافت اور تہذیب کا مظہر بھی ہے' سوکھی لکڑی سے ہاتھ پاؤں بوسیدہ Nature یا فطرت کی طرف اشارہ ہے اور اب یہ مجسمہ Nature کی صورت میں جونسائی خصوصیات رکھتے ہوئے ان کے تحفظ ونگہداشت کی خواہشمند ہے جنہیں دبانے کچلنے کے بھرپور کوششیں جاری ہیں۔گڈھوں میں دھنسی آنکھیں منتظر ہے کسی محافظ کے مجسمہ کو ادھیڑ عمر کنواری کہنا یہاں کے نامساعد حالات اور سیاسی جبر وتشدد اور نوآبادیاتی تہذیب کے ہاتھوں یہاں کے ۱۵۔۳۰ سال کے نوجوانوں کے قتل وغارت کی طرف اشارہ ہے جس کی وجہ سے یہاں لڑکیوں کی تعداد مردوں کی نسبت زیادہ ہے اور دیگر معاشی واقتصادی وجوہ کی بنا پر بھی یہاں کی لڑکیاں ادھیڑ عمر کو پہنچنے کے بعد بھی کنواری رہتی ہیں' قاری کے ذہن میں گو کہ فوراً یہ خیال آتا ہے کہ ''مجسمہ'' شاید دولہے کی راہ تاکتا ہوگا مگر۔

''عناب'' کی چیخ

اونگھتے ہوئے محافظ کا چونک کر ادھر ادھر دیکھنا

عظمیٰ کا زینہ سے واپس پلٹ کر عناب کے قریب آنا[6]

قاری کے پہلے تاثر کو بری طرح زائل کرتے ہیں اس کے لاشعور میں دوبارہ خطرے کی گھنٹی بجتی ہے اور جب آخری چند سطریں سامنے آتی ہیں کہ۔

عناب کا چہرہ پیلا پڑ گیا تھا

یعنی Green House Effect اپنا کام کر چکا تھا[7]

ادھیڑ عمر کنواری لڑکی کا لاغر مجسمہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے دیکھتا ہوا انہی کی طرف چلا آرہا تھا۔یعنی Ecological Disaster قریب آچکا تھا عظمیٰ دم بخود

اسے دیکھتی رہ گئی۔ عورت ہونے کے ناطے Nature سے اس کی وابستگی اور اس رشتے کی گہرائی اس کے اندر موجود نسائی خصوصیات کو آزاد وجود کی حیثیت سے اظہار کے قابل کررہی تھی جس اظہار کے خوف سے وہ بچنا چاہتی تھی اور دس سال سے جسے وہ دباتی آرہی تھی اس کی شاخوں کا جھکاؤ زمین کی طرف گہرا ہوتا جارہا تھا۔ جوں جوں اس کے لاشعور میں پلنے والے خوف کو حقیقت میں ڈھل کر اظہار کا راستہ مل جاتا ہے وہیں اس کا شعور ناقابل یقین احساس کے نتیجہ میں جمود یا سکتہ میں تبدیل ہورہا تھا کہ فطرت کی طرف واپسی کا سفر عظمیٰ اور اس کی بیٹی عناب کو کافی مہنگا پڑرہا تھا۔ اس طرح فطرت، مجسمہ اور ان ماں بیٹی (عورت) کی تثلیث اس Anthropocentic قوتوں کے طفیل میں اس نتیجہ کا شکار ہوچکی تھیں جس کو ماحولیاتی تباہی یا Ecological Disaster سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

حواشی

ا۔ ''مجسمہ'' افسانوی مجموعہ ''یمبر زل'' از ترنم ریاض ص ۱۴۱

۲۔ بحوالہ ''مجسمہ'' افسانوی مجموعہ ''یمبر زل'' از ترنم ریاض ص ۱۴۳

۳۔ ایضاً ص ۱۴۲

۴۔ ایضاً ص ۱۴۵

۵۔ ایضاً ص ۱۴۹

۶۔ ایضاً ص ۱۵۰

۷۔ ایضاً ص

حوالہ جات

1- Ecofeminist Philosophy, Author: Karen J. Warren

2- Feminist & Ecology, Author: Mary Melloc

3- Feminism, Deep Ecology and Environmental Ethics, Author Zinmmerman - Cited by 158

4- Ecofeminism Fundamentals Indian Ecofeminist Dr. Vandana Shiva's interview

۵۔ ''ایکوفیمینزم اور عصری تانیثی اردو افسانہ''

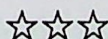
Urdufiction.com>mazamins-details

۶۔ ''ایکوفیمینزم اور عصری تانیثی اردو افسانہ''

رسالہ۔DEEDBAN.IN

۷۔ ''ایکوفیمینزم اور عصری تانیثی اردو افسانہ''

نسرین احسن فتیحی



ریاست کی شاعرات

(نسائی حسیت کے تناظر میں)

کشمیر پورے برصغیر میں واحد ایسا خطہ ہے جہاں کی سرزمین نے بلا تخصیصِ رنگ و نسل، جنس وملت متعدد برگزیدہ شخصیات کو جنم دیا ہے۔ قدآور شعراء حضرات کے ساتھ ساتھ بڑی ہی اہم شاعرات کو بھی سامنے لایا ہے۔ اتفاق سے کشمیر کی جو پہلی خاتون شاعرہ ہیں وہ بہ یک وقت ایک برگزیدہ ہستی بھی تھیں۔ یعنی للہٖ عارفہ جو ایک پنڈت گھرانے میں پیدا ہوئیں اور پنڈت گھرانے میں ہی بیاہی بھی گئیں۔ مگر ساس اور سسرال کے مظالم اور زیادتیوں سے عاجز آکر وہ دنیاوی زندگی کو تج کر نروان کی تلاش میں نکل پڑیں۔ اسی طرح انہوں نے رہبانیت کے راستے اپنے عورت پن سے مکتی پالی۔

للہٖ عارفہ کے یہاں اظہار ذات سے زیادہ اظہار کائنات اور موجدِ کائنات کے اظہار کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔ ان کے واکھوں میں ایک ایسے فلسفہ کا بیان ہے جسے ''فلسفۂ شومت'' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ گویا کہ کشمیر اور کشمیری شاعری کی پہلی باضابطہ اور مستند آواز ایک عورت کی آواز ہے۔ گو کہ وہ عام نسائی لب و لہجے سے کافی بلند آواز ہے۔ یہ فقط ایک عارفہ کی آواز ہے۔ مگر جہاں کہیں وہ اپنے ہونے کا احساس جگاتی ہیں، نسائی حسیت سامنے آجاتی ہے۔ گو کہ یہاں بھی ان کا مقام بلند ہے۔ یعنی

وہ فقط ایک ماں کی حیثیت سے کھلتی ہیں۔ جیسا کہ انہوں نے شیخ العالمؒ کی پیدائش کے بعد ان کو اپنی چھاتی سے لگاتے ہوئے کہا تھا۔

زبنہٕ نائے مَنٛدٕ چھوکھ چینہٕ کیا زِچھُکھ مَنٛدٕ چھان

للہٕ عارفہ کے یہی الفاظ درحقیقت کشمیر میں مشترکہ تہذیب وثقافت کے آغاز کا پیش خیمہ بن جاتے ہیں۔ جہاں بلا تخصیص مذہب ماں بیٹے کو دودھ پینے کو کہتی ہے۔ جب للہٕ دید اپنے وجود کی نفی اور نروان کے راستے پر نکلنے کی بابت بات کرتی ہیں تو وہ کہتی ہیں۔

گورَن ووٗنہٕ نَم کُنُے وَژُن
نیبرٕ نِبرتھ اندر اَژُن
سُے مےٚ للہٕ گوٚ وواکھ تہٕ وَژُن
توَے مےٚ ہیٚوتُے ننگے نژُن

للہٕ عارفہ نے اس واکھ میں سلوک کے ابتدائی مقام سے لے کر فنا فی اللہ کے مقام تک کی منزلوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔ لیکن ایک اور بات جس کا انہوں نے اس واکھ میں ذکر کیا ہے وہ ہے لفظ وَژُن جو کشمیری زبان میں کسی بات کو بھی کہتی ہے اور وَژُن ایک شعری صنف کا نام بھی ہے جو للہٕ واکھ اور شیخ العالمؒ کی شُرکی سے پہلے کی صنف ہے۔ لیکن گردِ زمانہ نے للہٕ دید کے زمانے تک اس صنف کو تقریباً ناپید کیا تھا اور کشمیری وَژُن کی باقاعدہ شروعات جن کے ہاتھوں نے کی ہے اتفاق سے وہ بھی ایک عورت ہی تھی، یعنی حبہ خاتون۔ حبہ خاتون بھی للہٕ عارفہ کی طرح زمانے اور خصوصاً سسرال کی ستائی ایک مظلوم عورت تھی۔ مگر حبہ خاتون نے للہٕ دید کی طرح رہبانیت میں پناہ نہیں لی۔ وہ اپنے 'عورت' ہونے کے وجود کو نہ صرف تسلیم کرتی ہیں

بلکہ عورت کی جنسی وحیاتیاتی احتیاج کا بھی اظہار کرتی ہیں اور پدری نظام وتصور رکھنے والے زمانے کو پہلی بار ایک عورت کے جذبات وخیالات اور نسائی لب و لہجے سے متعارف کراتی ہیں۔

حبہ خاتون نے سسرال کی تنگ و تاریک دنیا میں بچپن کے بے فکرے شب وروز کو بڑے مؤثر انداز میں یاد کیا ہے ۔

تُلہٕ نار چھٕم للہٕ وُن مۄرے
کائسہِ ما راَوِن شۄرے پان

مألِر ماجہِ رٕچھِنَس کنٕڑ کۆستۄرے
دوٚدِ ستۍ اَسم تنہٕ ناوان

سُے پان لۆگُم راہ مسافۄرے
کائسہِ ما راَوِن شۄرے پان

یا دوسری جگہ کہتی ہیں ۔

واَرِ وبن ستۍ وارِ چھس نو
چارِ کر میۆن مالہِ نیو ہو
گرِ دژالیس آبہٕ نٔس
نۆٹ مے پھُٹ مۆ مالہِ نیو ہو
یا دِیتو نٹہِ نوٹا نتہٕ نٹہِ چے ہارِ مالہِ نیو [1]

حبہ خاتون کے یہاں زمینی عشق کا اظہار بالکل عام نسائی لب و لہجے میں ملتا ہے۔ ایک عورت اپنے عاشق کے لیے کیسے جذبات رکھتی ہے اور فراق کی سختیاں

برداشت کرنا اس کے لیے کتنا مشکل ہوتا ہے‘ حبہ خاتون کے یہاں عورت اپنے فطری روپ میں سامنے آتی ہے۔

گاہ چون پوان گٹہِ
اکہِ لٹہِ اِیھم نا

یاوَن میانہِ کرمزٕ پٹہٕ
گمیوٗ وانہٕ رنگہٕ نأیٔ آکھ

مےٚ نا زانہہ أتھر ژٹہِ
اکہِ لٹہِ اِیھم نا [2]

للہٕ دید اور حبہ خاتون کے بعد کئی اور شاعرات کشمیر میں پیدا ہوئیں جن میں أرنہِ مال‘ روپ بھوانی‘ خنجہِ دید اور جمہ بی بی کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ مگر ان میں أرنہِ مال‘ روپ بھوانی کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جنہوں نے کسی حد تک حبہ خاتون اور للہٕ دید کی ہی روایت کو آگے بڑھایا۔ روپِ بھوانی نے ’’شِو مت‘‘ کے فلسفے کی آبیاری کی اور کشمیری واکھ میں اپنے روحانی تجربات کا اظہار کرتی رہیں۔ لیکن أرنہِ مال نے کشمیری وژُن کے ارتقاء میں بڑا اہم کردار ادا کیا اور کشمیری شاعری میں نسائی لب و لہجے کو فروغ دیتی رہیں۔

کشمیری شاعرات کے سرسری جائزے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وادیٔ کشمیر کی سرزمین تھی ہی کچھ ایسی جس میں بلا تخصیص مرد و عورت چاہے تصوف ہو یا ادب‘ پھر تہذیب و ثقافت سے جڑے مظہرات‘ ہر کسی نے اپنی طرف سے اس زمین کو زرخیز و شاداب رکھنے کی کوشش کی۔ کشمیری کلچر اور ثقافت میں جہاں شیخ العالمؒ

کے شرُکوں نے جگہ پائی وہیں للہٖ واکھ نے مل کر مشترکہ تہذیب کے گیت گائے۔

تہذیب وثقافت کے اظہار واشتہار کا سب سے اہم ذریعہ زبان ہے۔ جہاں کشمیری زبان کو اس کے کلچر کے فروغ میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے وہیں کشمیری کے ساتھ ساتھ اردو زبان نے بھی اس خطے میں اس مشترکہ تہذیب اور کلچر کی آبیاری میں حصہ لیا ہے۔

پورے برصغیر میں کشمیر واحد ایسی جگہ ہے جہاں کے لوگوں نے اپنی مادری زبان ''کشمیری'' کے فوراً بعد اردو کو اپنی دوسری مادری زبان کا درجہ دیا ہے۔ جتنی محبت لوگ کشمیری زبان سے کرتے ہیں' اسی قدر وہ اردو کے ساتھ اپنی وابستگی بھی محسوس کرتے ہیں۔ ۱۸۸۹ء میں جب کشمیر میں اردو کو سرکاری زبان کا درجہ مل جاتا ہے تو یہاں کے پڑھے لکھے لوگ جو اس سے پہلے کشمیری زبان میں یا پھر فارسی زبان میں شعروادب تخلیق کرتے تھے' انہوں نے اردو زبان کی طرف توجہ دینا شروع کی۔ اس طرح جموں وکشمیر میں اردو شعروادب کا آغاز ہوتا ہے۔

بدقسمتی سے جب ہم جموں وکشمیر میں اردو خواتین قلم کاروں کا ذکر کرتے ہیں تو ایک طویل عرصہ تک گہرا سکوت نظر آتا ہے۔ گو کہ اِکا دُکا خواتین شاعرات کی دبی دبی آوازیں (سرگوشیوں کی صورت) سنائی دیتی ہیں۔ مگر یہ آوازیں اپنے ہی گھروں کی دیواروں سے ٹکرا کے رہ گئیں یا پھر گھر سے صحن تک کی مسافت طے ہو پائی مگر اس صحن کے کواڑ مقفل ہی رہے۔ یہ وہی وادیٔ کشمیر ہے جہاں للہٖ دید اور روپ بھوانی نے بالواسطہ اور حبہ خاتون اور اَرنہ مال نے بلا واسطہ طور پر نسائی حسیت کا احساس جگانے کی کوششیں کی تھیں۔ مگر بہر حال اردو زبان جب اس خطے میں داخل ہوئی تو اردو شعروادب کے ہمراہ وہ اپنی تہذیب اور کلچر بھی لائی تھی۔ جس کلچر میں

'عورت' کی آواز اپنی صنفی و شخصی حیثیت کی ہمیشہ نفی کر کے تذکیریت کے غلبے کی ہی شکار رہی ہے۔

زمانہ کبھی بھی یکساں نہیں رہتا۔ زمانے کے بدلتے و متغیر حالات نے خطۂ جموں وکشمیر کی شاعرات کو بھی اپنی موجودگی کے احساس سے دوچار ہونے اور اپنے وجود کی ان نازک احتساسی حقیقتوں کے اثبات کے مواقع فراہم کیے۔ چنانچہ یہاں کی خواتین شاعرات نے جب ان مواقع سے بھرپور فائدہ اٹھانے کی ٹھان لی تو ان کی آوازیں گذشتہ زمانے کی طرح در و بام سے ٹکرا کے پلٹ کر نہ آئیں بلکہ اب کے ان کی گونج کشمیر کی وادیوں میں بھی سنائی دیں اور یہ بازگشت وادی سے باہر مختلف شعری حلقوں تک بھی پہنچ گئی۔

جموں وکشمیر میں اردو شاعرات کے سلسلے میں پہلی کڑی زینب بی بی محجوبؔ[۳] ہیں جنہوں نے ۱۸۷۷ء میں مجموعہ نعت ''گلشن نعت'' ترتیب دیا تھا۔ زینت بی بی محجوبؔ کے سامنے اردو کی کسی خاتون شاعرہ کا نمونۂ کلام موجود نہ تھا۔ انہوں نے اس لیے کشمیری شاعرات خصوصاً للہ دید اور روپِ بھوانی کی تقلید میں نسائی جذبات و خیالات کے اظہار کے برعکس ماورائی یعنی عشقِ حقیقی کو اپنی شاعری کا محور و ماخذ بناتے ہوئے مردوں کی زبان کا تتبع کر کے حضور پاک صلی اللہ علیہ وسلم کی بارگاہ اقدس میں ہدیۂ نعت کا ایک منظوم گلدستہ پیش کیا۔ ان کے بعد کئی خواتین شعری افق پر نمودار ہوئیں جن میں عائشہ مستورؔ، رخسانہ جبینؔ، رخشندہ رشید، نسرینؔ نقاش، پروینؔ راجہ، شبنمؔ عشائی، صاحبہ شہریار، نکہت فاروق نظرؔ، ترنم ریاض، سلمیٰ فردوس اور روبینہ میر کے نام خاص طور پر لیے جا سکتے ہیں۔

ان سبھی شاعرات نے گو کہ بڑی حد تک مردوں کا ہی تتبع کیا مگر ایسا بھی نہیں

ہے کہ انہوں نے اپنی بحیثیت 'عورت' پہچان مخفی و مستور رکھی۔ جیسا کہ ورجینا وولف نے کہا تھا:

> ''عورتوں کا ادب ہر حال میں تانیثی ہی ہوگا۔ اگر وہ عمدہ ہوگا تو وہ عمدہ تانیثی ادب کہلائے گا''[۴]

ان سبھی شاعرات کے یہاں نسوانی لب و لہجے کی کارفرمائی بلا کسی رکاوٹ اور بندش کے دکھائی دیتی ہے جس میں نسوانی فکر و حسیت اور جذباتیت کے سبھی رنگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ نیز پدرانہ سماجی نظام نے جو غیر مساوی اور غیر انسانی رویہ عورت کے تئیں روا رکھا ہے۔ اس کے خلاف احتجاج جو بسا اوقات مزاحمت سے زیادہ جارہانہ انداز اختیار کر جاتا ہے' دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن سبھی شاعرات اپنی ایک منفرد نسائی پہچان و شناخت رکھتی ہیں جیسا کہ ایلین شووالٹر نے کہا تھا کہ سبھی خواتین کے یہاں گو کہ مرد سماج کے تئیں غم و غصہ ایک اجتماعی لاشعور Collective Unconsious کے تحت کارفرما رہتا ہے۔ مگر سبھی کے رویے ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں جسے جس Specks نے Delicate Divergency نازک اختلاف کا نام دیا ہے۔

جموں و کشمیر کی ان سبھی شاعرات کے یہاں نسائی حسیت اور Specks کے بقول اس نازک اختلاف کو ان کی شاعری کے تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے جو نسوانی شعریات کی ایک نئی دنیا کی بازیافت سے کم نہ ہوگا۔ اس ضمن میں سب سے پہلا نام عائشہ مستور کا لیا جاسکتا ہے جو بہ یک وقت کشمیری اور اردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتی ہیں۔ کشمیری میں ان کے دو شعری مجموعے ''پوت نظر'' اور ''باوتھ'' منظر عام پر آئے ہیں اور اردو میں ''موجِ مضطر'' کے نام سے ان کا شعری مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ اس سے ان کی ایک نثری نظم بعنوانِ ''سانحہ'' ملاحظہ ہو۔

''سانحہ''

راہ کے نکڑ پر

روز ایک سانحہ ہوتا ہے

ٹھوکر سے گھڑوں کے ڈھکن اٹھ جاتے تھے

ان میں کالا دھواں اور بھیانک شعلے

باہر لپک کر

مجھ سے

بے بسی کے عالم میں

لپٹ جاتے تھے

روز کے اس جھنجھٹ سے بچنے کے لیے

میں نے دوسری راہ اختیار کی

جہاں کالا دھواں ہے نہ بھیانک شعلے

بالم کی تصویر ہے، نہ سوکن کا جلاپا

بس اک مشین ہی مشین ہے

یہ نظم تجریدی آرٹ کی ایک بہترین مثال ہے جس میں موجودہ زمانے کی مابعد جدیدیت میں ''عورت'' کے وجود کو اہمیت ملنے کے باوصف اس کے وجود کی حیاتیاتی محکومیت کے اثبات کے اور طریقے بھی ایجاد ہو چکے ہیں۔ جولیا کرسٹیوا نے کہا تھا:

''ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے غیر معقولیت اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے''۔

یعنی کہ عورت کی شخصی آزادی کو درحقیقت تخریبی عناصر سے خطرہ رہتا ہے

اور اس خطرے سے نپٹنے کے لیے اگر وہ دوسری راہ اختیار بھی کرے تو بھی کوئی فرق یا تغیر اس کے استحصال کی راہ میں نہ آئے گا۔ ماسوائے اس کے کہ اس سے اپنے وجود کی شناخت چھین کر محض ایک مشین کا پرزہ بنا کے چھوڑ دیا جائے۔ جموں و کشمیر میں اردو شاعرات کے سلسلے کی دوسری کڑی رخسانہ جبیںؔ ہے جو کالج کے وقت سے ہی شاعری کرتی رہی ہیں۔ غزل ان کی پسندیدہ صنف رہی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ہمارے خواب عجب کہکشاں بناتے ہیں
زمیں کو تاروں بھرا آسماں بناتے ہیں
میں بھول جاتی ہوں ان کی کہانیاں کتنی
ذرا سی بات کو وہ داستاں بناتے ہیں

ذرا سی تم نے جو ان پانیوں کو جنبش دی
ہے میرے خون میں کوئی کشتی ڈالنے والی

جہاں تک ان کی شاعری میں نسائی حسیت کا تعلق ہے تو وہ ہر جگہ ایک بھرپور Discourse کے تحت سامنے آتی ہے۔ رخسانہ جبین کی ایک نثری نظم عورت کی داستانِ زیست کو مکمل طور پر رابطہ کے ساتھ یوں سامنے لاتی ہے۔

ایک کبوتر روز سویرے
میرے گھر کے آنگن میں اڑ کر آتا ہے
تو میں سوچنے لگتی ہوں
کیا یہ روح مرے ابا کی ہے
کیا اماں کی

یا میرے اجداد کی روحیں
اس میں سمٹ کر آئی ہیں
اگلے پل اک لہر سی میرے جسم و جاں کو چھو کر
جاتی ہے
جیسے یہ میرا وہ بھائی ہے
جس کے لیے میرے پیدا ہوتے ہی
ابا نے میری ماں کو زندہ دیکھنے کی خواہش میں
گھر کے دروازے کو مقفل کر کے
روک دیا تھا رستے میں
نہیں، یہ میرا بھائی نہیں ہے
یہ میرا وہ ساتھی ہے
جو
بھیڑ میں مجھ سے بچھڑ گیا تھا
اب ہر صبح مرے آنگن میں آ کر
مجھ سے باتیں کرتا ہے
پھدک پھدک کر
قدم قدم پر پیش آئی دشواریوں گو گنتا ہے
روتا ہے ان سب کی جان کو
جن کے سبب بچھڑا تھا مجھ سے
اس نظم میں ایک عورت کے وجود کی شناخت اس سے چھیننے کا کرب شامل

ہے، جس وجود کی نفی اسی وقت کی جاتی ہے جب وہ پیدا ہوتی ہے۔ دوسری بار جب اس کے گھر میں بھائی آتا ہے تو اس کی ماں کو بظاہر اس لیے اہمیت ملتی ہے کہ اس نے ایک لڑکے کو جنم دیا۔ مگر بیٹا ہونے کی خوشی میں لاشعوری طور پر باپ کا اس کی موجودگی کے باوجود گھر کے دروازے مقفل کرنے کے پیچھے یہ راز پوشیدہ ہے کہ اس کے لیے گھر کی زندگی میں مقید رہنا ہی لکھا ہے۔ آزادی اس کے لیے ضروری نہیں ہے۔ پھر شادی کے بعد اپنوں سے جدائی ایک اور المیہ ہے۔ جڑوں سے کٹنے کا المیہ جسے چارو ناچار قبول کرنا پڑتا ہے۔ مگر پھر جب بھی اپنے گھر (جو کبھی اس کا ہو ہی نہیں پاتا) کے آنگن کی دیوار پر کبوتر کا آنا اس کے لیے اس محرومی کا ازالہ ہی ہے جسے وہ کبھی اپنے فوت ہوئے والدین کی روح سے کبھی بھائی سے تو کبھی کسی بچھڑے ساتھی سے (جس سے بچھڑنا پدرانہ استحصال و جبر کی ایک اور کڑی تھی، جس کو ازل سے اس کے تئیں روا رکھا گیا ہے) تعبیر کرتی ہے۔

رخسانہ جبیں کے یہاں ہر صورت میں نسائی لب و لہجے کی کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے جس میں دبا دبا احتجاج بھی شامل ہے۔

حق جیسا ہو اسے جتانے والے تم
فرض کوئی ہو اسے نبھانے والی میں

میری انا کو انا نہ کہنے والے تم
آئینہ یہ تمہیں دکھانے والی میں

رخسانہ جبیں کے بعد تیسرا نام صاحبہ شہر یار کا آتا ہے۔ ان کے تین شعری مجموعے ”شاخِ لرزاں“، ”برگ چنار“، ”آگہی کا در“ منظر عام پر آچکے ہیں۔ ان کا نام بھی شعری حلقوں میں جانا پہچانا ہے۔ ان کے یہاں نسائی حسیت کے ساتھ ساتھ

نسوانی زبان Feminine کو بھرپور انداز میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ان کا سب سے بہترین وصف یہ ہے کہ یہ دھیمے سروں میں نہایت ہی سبک انداز میں اپنی نسوانیت کا احساس کراتی ہیں۔

پہچان جاتی ہوں میں
تیری ہر آہٹ، تیری ہر جنبش
تیرے چہرے کی ہر گرہ
میں نے ہی محسوس کی تھی

اپنے اندر
اپنے جسم میں
تیری پہلی آہٹ؟

ایک اور اہم نام نکہت فاروق نظر کا ہے جن کی آواز میں ارتعاش بھی شامل ہے اور احتجاج بھی، جو سماج کے اس پدری نظام تصور پر کاری ضرب لگاتی ہیں جس نے عورت کو Second Sex یعنی دوسرے درجے کا شہری سمجھ کر اس کے وجود کو استحصال کا مرکز بنا کے رکھ دیا ہے۔ اس ضمن میں ان کی نثری نظم ''کڑوا سچ'' بہت اہم معلوم ہوتی ہے۔

تم کہتے ہو کہ نصف کبھی پورا نہیں ہوسکتا
ذرا آج تم غور سے دیکھو
میرے وجود کے ست رنگی پہلو کو
میں تو اک چھتنار پیڑ کی مانند
گھنا سایہ اور بھری شاخیں لیے

اپنی جگہ بھرپور ہوں
کہیں ماں ہوں، کہیں بہن
کہیں بیوی تو کہیں بیٹی
مِلا کہیں دیوی کا درجہ
کہیں بنی بازار کی رونق
کبھی کسی مجنوں کی لیلیٰ
تم ہی کہتے ہو کہ میرے پیروں تلے جنت ہے
کیا
یہ ست رنگی شخصیت لے کر بھی میں
ادھوری ہوں
نصف ہوں؟
اپنے آپ کو پورا کہنے والے
تم کیسے پورے ہو سکتے ہو
جب کہ تم ایک نصف سے جنمے ہو!!!!

اس جارحانہ انداز کو آگے جا کر نسرین نقاشؔ اپنی نظم بعنوانِ ''صلیب''میں مزید اس طرح جلا بخشی ہیں۔

''صلیب''

کاٹ دو ہاتھ
سر قلم کردو
میرے چہرے سے نوچ لو آنکھیں

کھینچ دو کھینچ سکے جو میری زبان

میری سانسوں میں

ڈال دو زنجیر

ہاں مگر!

اس سے قبل میں تم سے

صرف اتنا سوال پوچھوں گی

اپنے احساس کی صلیب سے تم

کیا فراموش کر سکو گے مجھے؟

شبنم عشائی کے یہاں یہ جارحیت ''یاسیّت'' میں بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ ان کے یہاں بھی نسائی حسیت ہر رنگ میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ مگر وہ احتجاج سے زیادہ جذبوں کے احتیاج کی قائل ہیں جس کی عدمِ موجودگی انہیں احساسِ محرومی کی منتہا تک پہنچا دیتی ہے۔

محبت کا آخری لقمہ

اسی دسترخواں پہ لیا تھا ہم نے

جو تمہارے انتظار میں

بچھا ہوا ہے اب بھی.....

.....انا کے فرش پہ

محبت کا دل ٹوٹ کے گر پڑا

قاب نوحے سے بھر گئی

روٹھ کر جانے والے

دستر خواں کو رونق بخشنے سے

.....تم رہ گئے

.....اور میں

محبت کرنے سے؟

نسائی حسیت کی ایک اور آواز ترنّم ریاض ہے جو ایک منجھی ہوئی افسانہ نگار، عمدہ ناول نگار اور ایک اچھی شاعرہ ہیں۔ ان کے شعری مجموعے کا نام ''پرانی کتابوں کی خوشبو'' ہے۔ ترنّم ریاض کے یہاں عورت کی شخصیت' پدرانہ سماج میں اس کے تئیں غیر انسانی و ناروا رویوں' عورت کے ردِعمل' اپنی حیاتیاتی و ذہنی آزادی کے اظہار' اپنے جذبات و احساسی کوائف کا ہر اعتبار سے ایک مکمل Discourse کو دیکھا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں ایک نظم بعنوان ''سوچتی ہوں اکثر'' ملاحظہ ہو جس میں عورت بحیثیت بیوی اپنے لاشعور میں چھپے وہم Phobia کو زبان دیتی ہے' جو کبھی کبھی اسے obsessive impulsive aggression کے تحت اس کی Id میں مستقل جگہ بنا دیتا ہے۔

''سوچتی ہوں اکثر''

سوچتی ہوں اکثر یہ ہی بات

کیا مری کتب کا کیا ہوگا

مرے مر جانے کے بعد

کون اس گھر کی نگہبانی کرے گا

پیار بھی دے گا میری چیزوں کو؟

میرے چہلم کے بعد ہی میری اکلوتی نند

بھائی سے کرنے لگے گی اصرار

اور ادھیڑ عمری میں

واسطہ دے گی جوانی کا اسے

کہ بسالے پھر گھر

اور چہرے پہ کئے طاری سعادت مندی

سر تسلیم وہ خم کردے گا

پھر مگر کیا ہوگا

میرے بچے جو ہیں اس وقت دُلارے سب کے

ان کے حصے میں بھی آئے گی دوبارہ شفقت؟

آج کل سوچتی رہتی ہوں یہ باتیں اکثر

جموں وکشمیر کی اردو شاعرات کے سلسلے میں پروین راجہ کا نام بھی نسائی حسیت کے اظہار کی ایک بہترین وخوبصورت کڑی ہے۔ ان کی غزلوں اور نظموں میں نسائی لب ولہجہ پوری شدومد کے ساتھ جلوہ افروز ہوتا ہے۔ یہ نوحہ بھی کرتی ہیں اور احتجاج بھی اور طنز کے نشتر بھی بلا خوف چلاتی ہیں۔

شہرِ گماں کے لوگ اب مطمئن ہوئے

سرفرازی دیواروں پہ لکھی

شوخ لہجوں میں ابھرا

مبارک مبارک!

کبھی کبھی جب مایوسیت حد سے تجاوز کر جاتی ہے تو بارگاہ الٰہی میں پناہ بھی لیتی ہیں۔

پتہ نہیں کیوں میں چاہتی ہوں

جب دن کی دیوار گرے
شام میری ساری چیخیں سمیٹ کر
ماتم زدہ راتوں کو سونپے
پتہ نہیں کیوں میں چاہتی ہوں
جب سیاہ راتوں میں
تنہائیوں کی ٹاپوں کی صدا آگے بڑھے
تو کوئی
میری گونگے احساس میں
نیزۂ فرقت اتار دے اور
دور وادیوں سے
نعرۂ تکبیر گونجے!!

مجموعی اعتبار سے جموں وکشمیر کی اردو شاعرات کے یہاں نسائی حسیت ولب ولہجے اور پدرانہ نظام کے خلاف غم وغصے اور احتجاج کے باوجود جارحیت یا مزاحمت کا وہ رویہ نظر نہیں آتا ہے جو مغربی خواتین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ گوکہ ہمارے یہاں کی شاعرات اپنے نسوانی وجود کا نہ صرف احساس رکھتی ہیں بلکہ Ecriture Feminine اور احتساسی حقیقتوں کا اظہار بھی کرتی ہیں اور دنیا کے سامنے اس مکمل Discourse کو باور بھی کراتی ہیں۔ مگر وہ اپنے نسوانی وجود سے نہ گریز پا ہیں اور نہ ہی مرد کے وجود کے انکار کے منفی رجحان (جو کہ مغربی تانیثیت کی دین ہے) سے متاثر ہیں۔ یہ اس خطے کی شاعرات کے شعری وادبی سفر کی نشو ونما کے لیے ایک خوش آئند بات بھی ہے۔ اس اعتبار سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس نسائی روایت کا آغاز حبہ خاتون اور

اُرنہِ مال جیسی شاعرات نے کیا تھا ہماری اردو کی شاعرات نے نہ صرف اس روایت کا پاس رکھا بلکہ ہر بدلتے دور کے ساتھ اس کو ہم آہنگ بھی کرتی رہیں۔

حواشی

۱۔ کلیات حبہ خاتون

۲۔ کلیات حبہ خاتون

۳۔ بحوالہ: شیرازہ جموں و کشمیر میں اردو شاعری نمبر۔
مضمون: تذکرہ شعرائے کشمیر' از پروفیسر ایاز رسول نازکی ص ۸۴

۴۔ Women & Fiction by Virginia Woolf

۵۔ Feminine English Mystique of Language by Debrah Cameran P.59

۶۔ بحوالہ: شعری مجموعہ "موجِ مضطر" از عائشہ مستور



MUMKINAT

by

DR. KAUSAR RASOOL

NEW BISMAH KITAB GHAR
Distributor:
Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,
Turkman Gate, Delhi-110006 (INDIA)
Mob:9313972589, 8929421423, 8826741174
E-mail:kitabduniya@gmail.com
E-mail:kitabduniya@rediffmail.com

